# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

589-590

*julio-agosto 1999*

**DOSSIER:**
**Eugenio d'Ors**

**Gonzalo Rojas**
Octavio aquí y ahora

**Samuel Taylor Coleridge**
Escarcha a medianoche

**Jacques Ancet**
La voz y el pasaje

**Centenarios de Honoré de Balzac, Henry Michaux y Alfred Hitchcock**

**Entrevista con Manuel Moreno Fraginals**

**Ilustraciones de Joaquín Torres-García**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

**DIRECTOR:** BLAS MATAMORO
**REDACTOR JEFE:** JUAN MALPARTIDA
**SECRETARIA DE REDACCIÓN:** MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
**ADMINISTRADOR:** MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas Varona
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

# 589-590 ÍNDICE

**DOSSIER**
**Eugenio d'Ors**



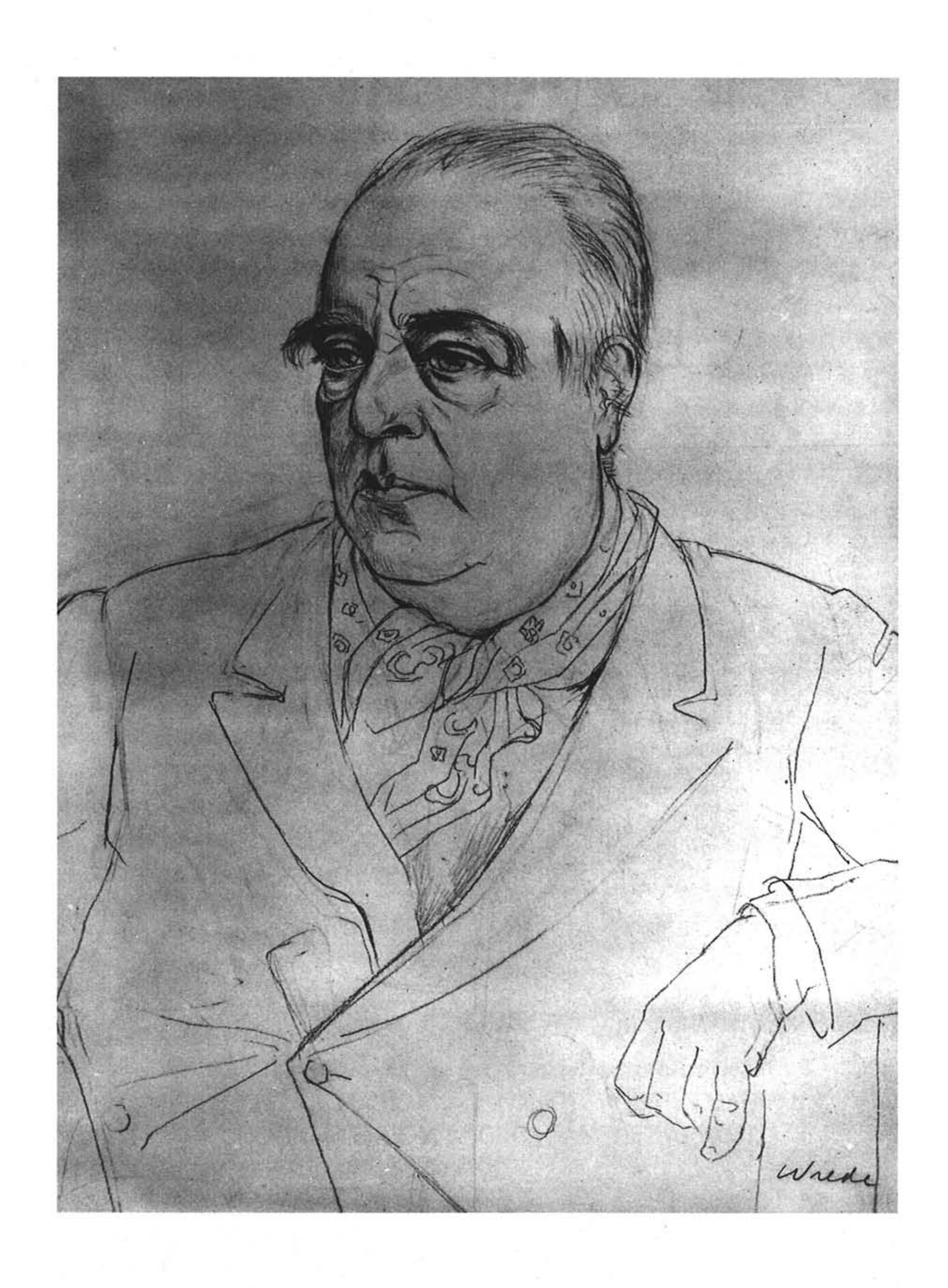
**PUNTOS DE VISTA**

## CALLEJERO



## BIBLIOTECA

# DOSSIER
# Eugenio d'Ors




Elisabeth Wrede: *Eugenio d'Ors* (1950)

# Para un diccionario filosófico de Eugenio d'Ors

*Carlos d'Ors Führer*

La figura cultural de Eugenio d'Ors, cuarenta y cinco años después de su muerte, se va consolidando día a día como imprescindible en el panorama de la cultura española y universal. Entre los años cuarenta y el año setenta y cinco, aproximadamente, Eugenio d'Ors fue considerado fundamentalmente –nos atreveríamos a decir que casi exclusivamente– como *crítico de arte* (según León Daudet, «el mejor crítico de arte de nuestro tiempo») y sus libros sobre temática artística (*Tres horas en el Museo del Prado, Lo barroco, Cézanne, Picasso, El vivir de Goya, Menester del Crítico de Arte, Las ideas y las formas, Mis Salones, Arte vivo,* los más leídos y estudiados de toda su rica, varia y fecunda obra.

En la década del año setenta y cinco al año ochenta y cinco se produjo la valoración y reconocimiento de su olvidada e infravalorada obra literaria, con el refuerzo, además, de la publicación de algunas obras inéditas tan singulares como su cinematográfica novela, *Sijé*, que completaba la tetralogía de las *Oceánidas*, o la de su misteriosa y simbólica narración *Los dos aviadores*, de difícil y extraño significado. Así, se sucedieron las reediciones de *La Bien Plantada, Gualba, la de mil voces, Oceanografía del tedio, El sueño es vida, Magín,* la antología de sus *Diálogos*, sus cuentos *Los cuatro gatos y otros cuentos*, algunas de sus biografías como *Vida de Fernando e Isabel* o *El vivir de Goya*, y parte de su glosario literario: *Las cien más bellas glosas, Españoles de mi tiempo* o *Mis ciudades*. Se produjo entonces un fenómeno muy curioso: los que tildaban a d'Ors únicamente como de un extraordinario crítico de arte, no tuvieron ningún inconveniente en reconocer, y así lo publicaron cuantas veces tuvieron oportunidad, que lo que más les interesaba de su obra era su estilo literario y la plasticidad y originalidad del mismo.

Desde el año ochenta y cinco hasta hoy se está produciendo la valoración de nuestro escritor como pensador y filósofo desde el periodismo y, sobre todo, se ha hecho hincapié en la revisión de su *opus* y pensamiento filosóficos, colocándole en el lugar capital que le corresponde en el panorama de la filosofía española contemporánea. Así lo corroboran la reedición de sus dos

libros fundamentales de filosofía como son *La filosofía del hombre que trabaja y juega* (Ed. Libertarias / Prodhufi, 1995) y *El secreto de la filosofía* (Tecnos, 1998), además de su singular *Introducción a la vida angélica* (Tecnos, 1987). Asimismo, hemos de señalar también dos labores editoriales de especial importancia. En primer lugar, las bellísimas ediciones de Jaume Vallcorba para su *Glosari* catalán en la edición de Quaderns Crema, de cuyos quince tomos ya se han publicado siete, entre los que destacamos el tomo de su *Preglosari* inédito, titulado *Papers anteriors al Glosari*, en edición de Jordi Castellanos. En segundo lugar, la impagable labor editorial de Miguel Ángel del Arco y Mario Fernández Ayudarte para «La Veleta» de Editorial Comares de Granada, dirigida por Andrés Trapiello, en la publicación del denominado *último Glosario*, glosas inéditas en libro de Eugenio d'Ors de 1946 a 1954, año de su muerte, en impecable edición de Ángel d'Ors Lois y Alicia García-Navarro, de cuyo glosario se han publicado ya los tomos I y II, correspondientes a los años 1946 y 1947, con los títulos respectivos de *Helvecia y los lobos* y *De la ermita al Finisterre*.

Los esfuerzos individuales de algunas personalidades nacionales, estudiosas de su filosofía y su estética en estos años (López Quintás, R. León, J. Murgades, Ferrater Mora, Rubert de Ventós, Eugenio Trías, Fernández de la Mora, Adsuara, José Luis Abellán, V. Cacho Viu, Martí Perán, Laura Mercader, Xavier Tusell y, sobre todo, de Jaime Nubiola y Mercé Rius), así como de personalidades internacionales como Sciacca, Mary Ann Newman, Zanoletti, etc., hacen necesaria, en nuestra opinión, la elaboración de un diccionario de la terminología filosófica dorsiana más característica. Anticipamos, pues, aquí un breve «vocabulario» de términos de algunos de los conceptos más significativos y característicos del pensamiento filosófico dorsiano que, lejos de pretender que agote su filosofía, como tampoco posteriores ampliaciones, sirva y ayude, dentro de sus limitaciones, a la comprensión significativa y dimensional de este autor, y anime a estudios posteriores más amplios y completos por verdaderos especialistas en la materia.

Hemos dividido estos «Vocablos», ordenados alfabéticamente, en dos apartados: I. Términos de Metafísica-Teología-Psicología-Lógica, y II. Términos de Ética-Política-Historiología-Estética. Consideramos que este *Vocabulario* puede ser un buen primer instrumento de trabajo en las manos de cualquier persona que pretenda analizar la filosofía de Eugenio d'Ors, como también para el que, no pretendiendo estudiar su obra propiamente filosófica, se encare con algunas de sus páginas más profundas en el campo parcial de su crítica de arte o de su original obra literaria.

*I. Términos de Metafísica-Teología-Psicología-Lógica*

**Abstracto:** Lo abstracto es para Eugenio d'Ors sólo una parte muy limitada de la realidad. Los dos modos fundamentales de filosofar que han emergido constantemente a lo largo de la historia filosófica no han podido sustraerse casi nunca a una cierta limitación. La filosofía racionalista, con su operar exclusivo sobre lo abstracto, no puede superar el principio de contradicción. La filosofía intuicionista, con su operar exclusivo sobre la masa *informe* de lo concreto y fenoménico, no ha podido ejercer la función propia de todo auténtico filosofar, esto es, la formulación intelectual. Precisa, pues, superar ambas tendencias por el «pensamiento dual» (inteligencia) que, operando sobre lo abstracto-concreto (figurativo), resuelve las dos graves dificultades señaladas en una síntesis superior.

**Alma (su origen):** El alma humana no puede empezar su individual existencia por evolución, sino por creación. Si esta creación ha de ser obra directa del poder divino, lo ignoramos. Puede ocurrir, racionalmente pensado, que el inmediato agente sea, por ejemplo, un poder angélico o, según parece probable en la vitalización de los seres inferiores al hombre, una fuerza de creación de carácter común y difuso, lo que llamamos genéricamente «la vida». Así resulta invertida la actitud habitual entre quienes afirman y quienes rechazan el hecho de la vida ultraterrena: así como hasta ahora parecía incumbir al partidario de la supervivencia, la obligación de demostrarla, hoy debe ser el adversario quien se encargue de tal demostración y quien soporte su dificultad. Que de la negación de la posibilidad del total aniquilamiento del compuesto humano en la muerte, se pase a la afirmación de la inmortalidad del alma es ya cosa en que las fuerzas de nuestra razón pueden fallar: para ello quedan las fuerzas superiores de la creencia; e inclusive las de aquellas maneras de conocimiento más amplias que la razón, pero intelectuales todavía y a las cuales nuestra filosofía da cabalmente el nombre de «inteligencia».

**Ángel:** Eugenio d'Ors propone restaurar, en términos racionales, la antigua creencia religiosa en el Ángel de la Guarda. Constata la presencia en el espíritu humano de un principio superior de unidad, no sometido al tiempo y más alto que la conciencia. De la misma manera que el ojo no percibe los objetos más que en ciertas condiciones de claridad, entre el límite inferior donde emergen de la oscuridad y el límite superior donde una luz demasiado intensa ciega nuestra mirada, así la lucidez de la con-

ciencia está limitada, por un lado, por la zona de sombra donde reina una dispersión inaprehensible (el subconsciente) y, de otro lado, por una zona de excesiva luz donde reina una cegadora unidad (lo supraconsciente). En esta región superior, el ser no se define como un conjunto de relaciones, una suma de pensamientos o una sucesión de acontecimientos, sino como una substancia inmutable. En el Ángel de la Guarda encuentra el filósofo la llave de la «personalidad».

**Ángel del Señor:** Los exégetas de la Escritura han estado intrigados por una extraña expresión «El Ángel del Señor», nombre atribuido a una entidad evidentemente diferente de la de los otros ángeles. Según Eugenio d'Ors, el título de «Ángel del Señor» pertenece al Espíritu Santo. La aplicación al hombre del sistema trinitario permite descubrir un paralelismo acabado entre las hipóstasis del ser humano (cuerpo, alma, ángel) y las del Ser Divino (Hijo-Padre-Espíritu Santo). En un pasaje del Nuevo Testamento, la unión del Hijo con el Padre es explícitamente comparada a la unión del Padre «con su ángel».

**Cíclica (Concepción ..... del universo):** Dos principios limitan el valor de la sucesión pura en la explicación de la realidad psíquica o histórica: el principio de estabilidad, que permite reconocer en lo real ciertos elementos de constancia, y el principio del retorno periódico. La teoría del ciclo como concepción general del Universo ha sido estudiada por Eugenio d'Ors en su obra *Els fenomens irreversibles i la concepció entrópica de l'Univers.*

**Conciencia:** –Subst. f.– 1. Juicio o imperativo íntimo, que discierne el bien del mal para los fines de la personal acción. 2. Cuidado y escrúpulo aplicados a esta misma acción, con carácter de probidad.

Estas dos variantes de definición indican los dos géneros próximos a que puede alternativamente referirse el concepto de conciencia y que son, bien correspondientes al orden de la inteligencia, en el sentido más amplio de la palabra, bien al de la voluntad, entendida con igual amplitud, es decir, incluyendo la sensibilidad. La última diferencia indica, en la definición, la actividad propia de la conciencia moral y su finalidad, que es la aplicación a la personal acción, puesto que, cuando el juicio o el imperativo sobre moral sirven para decidir cuestiones teóricas –como en los tratados de los moralistas– o para orientar la acción colectiva –como en el caso del sufragio electoral–, no deben, en rigor, recibir el nombre de «conciencia». En la segunda acepción –reductible hasta cier-

to punto a la primera, según vemos– se indica igualmente el género próximo, como «cuidado» y «escrúpulo» y la expresión «con carácter de probidad» excluye, desde luego, el cuidado y escrúpulo aplicados con fines exclusivamente utilitarios, de astucia, habilidad y hasta malicia: de un criminal que toma todas las precauciones, por ejemplo, sólo en sentido irónico puede decirse que «operó a conciencia».

**Consciencia:** –Subst. f.– Facultad que tiene el espíritu humano de conocer simultánea y directamente parte de su propia actividad. D'Ors excluye en esta definición la idea de que el espíritu humano conoce también por la consciencia sus propios atributos. Para nuestro autor, esto no es cierto. Ni la inmaterialidad, ni la simplicidad, ni la inmortalidad del alma nos son reveladas por ninguna operación de consciencia. En cambio, le parece necesario incluir en esta definición de la consciencia psicológica, las dos notas que califican el conocimiento por ella operado de «directo» y «simultáneo». Ni el conocimiento que se obtiene por inducción o deducción lo considera, en efecto, dentro de la psicología, como dato de la consciencia, ni el conocimiento de lo pretérito ocurrido en el alma lo tiene por aporte de la consciencia, sino más bien del recuerdo.

**Cruz:** La cruz, como figura matemática, es la incidencia de la línea del tiempo en la línea del espacio que determina objetiva, física y metafísicamente un punto: cruz. El movimiento y el tiempo, consecuencia del pecado original y privación de la sosegada eternidad, significan la muerte, perspectiva terrible, destino de toda vida. La cruz vence al tiempo y con él, a la muerte. La crucifixión es una contradicción, una síntesis: crucifixión del sentimiento patrio en el ara impasible de la unidad universal de la Cultura; crucifixión de la fe personal, del vínculo entre el alma y Dios, de la oración individual, por la teología, la jerarquía eclesiástica y la liturgia, y crucifixión de la pasión desbordada, del «amor libre» romántico en lo que con la «infalibilidad sorprendente del lenguaje» se llama la «Cruz del matrimonio».

En suma, que lo que en el orden religioso nos trajo la cruz –el triunfo sobre el pecado, el triunfo sobre la muerte–, nos lo trae también en el orden metafísico. Y por eso, la figura de la cruz constituye, figurativamente, aun aparte de cualquier significación histórica, en el puro orden de las esencias metafísicas, el supremo exorcismo.

**Diálogo-Dialéctica:** El diálogo tiene para d'Ors varias significaciones:

1. Es una norma de vida, de conducta y una manera de espiritualidad:

«Que cada uno cultive y desvele lo que en él hay de angélico en amistad y diálogo».

2. Es una manera o método que permite la claridad del pensamiento: «Todo monólogo es, por naturaleza, descabellado. Gracias al diálogo, el alma de otros penetra intersticialmente en la nuestra; así el peine, en el remolino de la cabellera en desorden, penetra y, con desenmarañarla, la adecenta».
3. Es una forma ideal de filosofar: «Diálogo hay cuando, de cualquier manera, un autor, toma en cuenta el pensamiento ajeno y lo incorpora al propio, o bien establece entre ellos un modo, sea como sea, de oposición o contraste».
4. Diálogo es pensamiento: el dialogar se identifica con el pensar. Pensar es siempre «pensar con alguien», es decir, diálogo, y también «pensar con algo» (escribir o dibujar): «Yo sólo pienso cuando hablo o escribo, es decir, cuando articulo y redacto. Incapaz de encontrar el menor sentido a la antigua y desacreditada separación entre 'fondo' y 'forma', no he logrado jamás pensar sino *con* y *por* las palabras».

El diálogo es la fuente filosófica por excelencia. Dialéctica y diálogo, ya emparentados estrechamente por la etimología, se enlazan más estrechamente aún en la profunda realidad de las cosas. D'Ors, sin embargo, nos aclara: «No es necesaria la dualidad de voces, si atendemos bien a la esencia de la cuestión para que el diálogo se produzca. Diálogo hay en la referencia, en la alusión, en la cita, en la historia del tema, en la relación del texto, en la discusión, en la refutación. Formas de amplio diálogo existen, igualmente, en todas las instituciones del vivir científico universal: en la erudición, que analiza insistentemente las opiniones antiguas; en la información que rápidamente comunica las recientes; no hay que decir si en todo congreso o academia. Pero no sólo es que el pensamiento necesite del diálogo sino que es, en esencia, el mismo diálogo y la diversidad de las opiniones, que al principio se nos había presentado como un obstáculo, podemos verla ahora, al revés, como una condición.

**Dios:** Lo que sorprende más en la doctrina orsiana de la divinidad es que conduce, por caminos estrictamente intelectuales –ásperamente intelectuales, inclusive–, al punto mismo donde la ingenuidad de la creencia ha conducido siempre al hombre que se coloca delante de Dios como delante de un padre. Hay tres versiones posibles de visión de un Ser Supremo en la limitación del pensamiento humano: o bien se encuentra

al Ser Supremo en el ser total (panteísmo); o en el ser causal, la Causa primera (teísmo); o en el Arquetipo o suprema antonomasia. En este último caso, Dios es visto por un espíritu que debe ser llamado geométrico, como una Figura: la Figura, clave del Orden. Y, entre las figuras, la figura divina es la que asume el esquema de la paternidad, la última razón de lo hereditario, la causa que subsiste en el efecto (la Providencia). El Dios del panteísmo, exclusivamente metafísico, es obtenido por la reflexión mediante reducciones sucesivas reguladas por el principio de identidad.

El Dios del teísmo es un Dios exclusivamente histórico, obtenido por la reflexión mediante retrocesos sucesivos reglados por el principio de razón suficiente. El Dios del pensamiento figurativo es geométrico, es decir, trinitario o triangular: concreto y abstracto, al mismo tiempo. Su función de «Creador» no excluye su función de «Interventor»; pero esto no implica necesariamente su identificación con un Ser Total.

**Entropía:** Nacida de la termodinámica, la noción de entropía es suficiente para caracterizar una concepción del universo que se opone, de una parte, al puro mecanismo, y, de otra, al puro evolucionismo (Véase: *Els fenomens irreversibles i la concepció entrópica de l'Univers*).

**Finitismo:** Eugenio d'Ors afirma la finitud de la composición del Universo. Su tesis doctoral termina con estas palabras: «Nosotros entrevemos la obra a realizar como un doble combate contra dos fantasmas: en arte, contra el fantasma de lo inefable; en ciencia, contra el fantasma de lo infinito. El clasicismo, en arte y en ciencia, es la victoria contra ese doble combate. También en su libro de aforismos *Gnómica* dice: «Mis límites son mis riquezas».

**Principio de figuración:** Lo que d'Ors propone para sustituir el principio de contradicción y salvar la inteligencia y el conocimiento, es lo que denomina principio de figuración, que despliega en seis proposiciones enumeradas en paralelo y contraste con las del clásico principio de contradicción: «Que en la explicación total los términos se ordenen. Que cada objeto asuma elementos de realidad que no sean exactamente él mismo, pero que a su sentido se subordinan. Que cada objeto tenga, en torno suyo y fuera de su contorno, un nimbo de realidad más amplia. Que la función sobrepase el órgano. Que la función sobrepasadora del órgano exista y no exista a la vez. Y que las existencias puedan, pues, reducirse mediante la jerarquía al orden».

1. Según d'Ors, el principio de contradicción exige «que, en la explicación total, los términos no se contradigan». En cambio, el principio de figuración requiere «que, en la explicación total, los términos se ordenen» y «que las existencias puedan reducirse por la jerarquía al orden». En este primer paralelo, la noción de no contradicción es sustituida por la de orden, fundamental en el sistema orsiano. En el orden hay «armonía y subordinación» y «valoración jerárquica»; es «un pensar según la armonía, o si se quiere, según la jerarquía». El orden no siempre viene impuesto por la «necesidad» porque es una «mezcla de ley y libertad».

   Pero la cuestión esencial es la de si es posible un orden contradictorio. Lógicamente no es posible una jerarquía antinómica porque o se está antes o se está después, y lo contradictorio no se armoniza puesto que se excluye. La idea de orden no reemplaza, sino que supone la de no contradicción. ¿Y ontológicamente? Para responder a esta interrogante habría que definir previamente el orden en sí; pero el orden es un concepto subjetivo porque es cada uno el que determina la manera de ordenar un conjunto de cosas. Una biblioteca, como cualquier colección de objetos, admite innumerables ordenaciones según el personal criterio del clasificador. En la naturaleza no hay propiamente desorden, y por eso no es una categoría metafísica.
2. El principio de contradicción implica «que cada objeto sea idéntico a sí mismo», mientras que al principio de figuración le basta «que cada objeto asuma elementos de realidad que no son exactamente el mismo, pero que a él se subordinan». Si ese «objeto» es un concepto universal tiene que ser siempre igual a sí mismo y, sin dejar de serlo, puede correlacionársele con otros conceptos más o menos próximos.
3. Para d'Ors el principio de contradicción supone «que ningún objeto sea a la vez otro objeto», mientras que el principio de figuración admite «que cada objeto tenga en torno suyo y fuera de su contorno, un nimbo de realidad más amplia».
4. «Que nada pueda existir y no existir al mismo tiempo» sería una lectura orsiana del principio de contradicción. El propuesto relevo figurativo sería éste: «que la función sobrepase al órgano; que la función sobrepasadora del órgano exista y no exista a la vez».

**Función exigida (Principio de):** En la dialéctica de Eugenio d'Ors este principio sustituye al principio de «razón suficiente» de la lógica racionalista. Suprime, en la ligazón entre dos acontecimientos, las exigencias

de prelación causal y de equivalencia cuantitativa. Se formula así: «Todo llega en función de alguna cosa», o dicho en otros términos: «Todo fenómeno es un epifenómeno».

**Hiperconsciencia-hiperconsciente:** Hiperconsciencia. –Subs. fem.: Estado mental, normal o patológico, caracterizado por la mayor acuidad o la más exacta simultaneidad en la percepción de los detalles de la propia actividad psíquica.
Hiperconsciente. –Adj.: Dotado de gran intensidad en la percepción de la propia actividad psíquica.

**Inconsciencia:** Subst. fem.: 1) Falta de consciencia; 2) Parte de la actividad del espíritu, que escapa a la luz de la consciencia psicológica.

La identificación entre «espíritu» y «consciencia» adquirió carácter apodíctico con Descartes y recibió más tarde los efectos de una verdadera revolución, al percatarse los psicólogos de la evidencia de que una gran riqueza de actividad espiritual escapaba al conocimiento de la consciencia psicológica; con lo cual resultaba ser el espíritu sólo parcialmente consciente. Esta revolución ha impuesto la palabra en todas las lenguas, en una segunda acepción que no es puramente privativa respecto de la consciencia. Pero, en general, las lenguas resisten aún al tránsito del vocablo, desde la zona de la psicología hasta la de la metafísica, preconizado sobre todo después de la filosofía de Hartmann y de su traducción a la estética y a la música por Schopenhauer, Wagner, etc. Para esta última acepción se prefiere el substantivo «inconsciente», tomado casi como el de una entidad mítica y que lleva en castellano el artículo neutro «lo».

**Inconsciente:** Adj.: Que no tiene consciencia psicológica o se encuentra falto de ella.
Subst. n.: 1) La actividad espiritual cuyo contenido cae fuera del conocimiento de la consciencia psicológica. 2) Término empleado por la psicología y la metafísica moderna para designar a la realidad en función de impulso ciego, en contraste con la función de inteligencia.

Como adjetivo, la expresión «inconsciente» pertenece al lenguaje psicológico. Como substantivo, la expresión «lo inconsciente» se emplea en psicología y en la metafísica, desde Hartmann, para aludir –y también para exaltar con criterio romántico– a la existencia y el valor de los elementos extraintelectuales de la vida y, en términos generales, de la realidad.

**Inmortalidad (del alma humana):** La ley de la continuidad, sin salto, contra cuya vigencia en el mundo físico cabe presentar objeciones cuyo ápice podría ser (y Eugenio d'Ors se inclina a creerlo así) la afirmación de una ley contraria de finitismo y discontinuidad, debe, al contrario, ser considerada como de esencial razón en el mundo espiritual, no ya a partir del nivel en que se encuentra el alma humana, sino de aquel en que aparece la vida. Esa continuidad, que ya puede y debe ser invocada para salvar la grieta jerárquica entre el alma humana y Dios, en beneficio de una afirmación de la existencia de ángeles y, en general, de espíritus superiores, sirve también para establecer por lo menos una presunción de parcial supervivencia en el ser humano, presunción que mueve a nuestro entendimiento a negar la posibilidad de un salto súbito de la vida total a la total muerte.

Repetimos que se trata ahí nada más que de una presunción; y quizá a la razón no se le puede, por el momento, pedir más. Pero se trata de una presunción tan grave que pertenece a aquellas en que la necesidad de aportar prueba suficiente queda a cuenta de quien niega la proposición. Así resulta invertida la actitud habitual entre quienes afirman y rechazan el hecho de la vida ultraterrena: así como hasta ahora parecía incumbir al partidario de la supervivencia la obligación de demostrarla, hoy debe ser el adversario quien se encargue de tal demostración y quien soporte su dificultad. Ahora bien: de la negación de la posibilidad del total aniquilamiento del compuesto humano en la muerte no tiene por qué pasarse al total aniquilamiento del compuesto humano en la muerte. Para ello quedan las fuerzas superiores de la creencia e inclusive las de aquellas maneras de conocimiento más amplias que la razón, pero intelectuales todavía.

**Intelectualismo:** Eugenio d'Ors se propone restaurar y sistematizar el intelectualismo en un sentido que no excluya el intuicionismo tan arrollador y potente desde finales del siglo XIX. El intelectualismo de Eugenio d'Ors no es un mero racionalismo, sino más bien una síntesis en que racionalismo e intuicionismo aparecen fundidos en un conjunto indestructible. Esto se puede expresar concediendo a Pascal la verdad de su famosa tesis: «El corazón tiene sus razones que la razón no conoce», pero solicitando a la vez del pensador francés la concesión de la verdad que radica en el hecho de que «la razón tiene sus sentires en que el corazón no palpita».

**Intervencionismo:** «Intervención» quiere decir mando sobre el destino histórico. La historia no es concebida como una inercia fatal a la que de

nada sirve oponerse, ni tampoco como una sucesión de sacudidas sísmicas, de terremotos, sino como una reforma ordenada por la mano del hombre»; es decir, «revolucionaria a la moderna». Es un modo de revolución, en consecuencia, que ya no es revolución en el sentido estricto de la palabra, y a ese modo lo llama d'Ors «Intervención». Porque «el interventor –dice– empuña las leyes y, armado con ellas, despliega enorme cantidad de fuerza. Y todo eso, ordenadamente...». Es que, en definitiva, según la doctrina dorsiana, «las leyes son Normas, pero también son Armas». Ya en 1907, *Xenius* lanzó esta consigna: «El mito de la "Evolución" para los perezosos. El mito de la "Revolución" para los noveleros. Para nosotros, "la Santa Intervención"». Se advierte aquí una doble oposición dorsiana al determinismo evolutivo y al catastrofismo revolucionario: «Ni Evolución, ni Revolución, Intervención». Esta oposición se hace en nombre del regimiento de la historia por el hombre, del primado del albedrío humano, del puro humanismo de la decisión histórica. Años después, d'Ors reemplazó el vocablo «Intervención» por el de «Misión». Aparte una mayor precisión y modernidad, esta sustitución procuró una nueva dimensión a la idea dorsiana, por el sentido religioso «misional», de predicación evangélica que encierra.

**Ironía:** Lo propio de la ironía, en el sentido ordinario de esta palabra, es dar a entender una cosa empleando las palabras que, lógicamente, significarían otra. Ella insinúa la objeción en la afirmación. En la filosofía de Eugenio d'Ors, este término designa el pensamiento dual o asertórico donde cada proposición participa marginalmente de su contraria.

1) *La ironía corresponde a la plasticidad del mundo.* Según d'Ors el mundo es un devenir en el que nada permanece inmutable y en el que las cosas son interdependientes. No es algo quieto y rígido, sino activo y «flexible». Las categorías cosmológicas serían dinamismo y elasticidad.

Si de ese universo móvil y fluido nuestra atención destaca un fragmento para convertirlo en objeto de su curiosidad sensorial e intelectual, ese objeto ¿acaso se torna estable y aislado? En modo alguno. Todos los objetos propuestos a nuestra consideración por determinados e individualizados que parezcan, son, en primer lugar, «borrosos» y, en segundo lugar, asumen algo de la «realidad circundante».

Los perfiles de las cosas no son nítidos, sino nebulosos. Los objetos poseen un «nimbo» o halo que los conecta y, en cierto modo, los funde con su circunstancia. Ese nimbo «forma parte y no forma

parte, a un mismo tiempo» del objeto. Es emanación propia y, simultáneamente, asimilación del ambiente –«cada cosa se nutre de la sustancia de su nimbo»–; es la negación de límites tajantes; es una zona de intercambio e indeterminación, de ser y, a la vez, no ser esto o aquello.

Pero no hay sólo fronteriza confusión del objeto con su ámbito o fondo; es que en el entorno del objeto está inserto también el observador, que es otra fracción del universo. Por eso, «la objetividad se combina desde el primer momento con la subjetividad»; «el objeto se vuelve inconcebible aparte del sujeto, y éste con independencia de aquél». En suma, el observador y las cosas entre sí constituyen un entramado inestable y solidario y, por eso, acontece que todos los objetos cognoscibles incorporan «realidades que son y no son ellos».

¿Cómo expresar un universo semoviente e impetuoso, en el que estamos indisolublemente integrados, cuyos objetos carecen de límites precisos y cuyas siluetas se funden con su derredor en un espacio común? Mediante juicios irónicos que capten facetas y que estén siempre abiertos a complemento y rectificación. La ironía respeta la «maleabilidad» del objeto y «templando la dureza del dogmatismo apodíctico» da «plasticidad» y «gracia» a la mente. La adecuación del intelecto a un mundo de líneas difuminadas y disueltas es la obra de la ironía.

2) *La ironía corresponde a la ambigüedad del lenguaje*

Ironizar es dar por sabido «el carácter irrecusablemente metafórico» de la palabra, la «doblez» o «dualidad» de las formulaciones, y el hecho de que a «ley más laxa, más inteligente».

La polisémica equivocidad, que siempre se ha tenido por una maldición babélica, se transforma por obra y gracia de la ironía en un recurso para manifestar no ya menos, sino más de lo que se piensa, y para contar con la colaboración creadora del interlocutor potencial. La fórmula irónica no amuralla, sino que abre nuevas áreas de exploración. D'Ors más que redimir, canoniza el supuesto pecado original de las lenguas. Esta es su regla: «Sin cierto equívoco conceptual no hubiera filósofo [...]; a cierta ambigüedad en ciertos términos no podemos renunciar».

3) *La ironía corresponde a la inagotabilidad de la verdad.* Los conocimientos humanos son limitados cuantitativa y cualitativamente.

¿Cuál es la actitud filosófica adecuada a esta insuperable limitación cognitiva? No es la rebelde pretensión de obtener interpretaciones exhaustivas y globales porque eso es ir contra la naturaleza. Tampo-

co es el ambicioso dogmatismo que levanta postulados insuperables e inamovibles porque en todo lo humano hay un más allá y una evolución. La actitud adecuada es la ironía o «reconocimiento de los límites del propio poder humano». Hay una ironía de la acción que consiste en prever que con frecuencia se fracasa: el irónico no se frustra ni se desespera porque cuenta con esa adversa eventualidad. Y hay una ironía mental que se reduce a reconocer que la verdad es inagotable y que sólo cabe obtener parcelas de ella, incluso distorsionadas a causa de su separación del contexto. «Ni todo está dicho, ni todo está por decir. Todo está dicho a medias». La ironía filosófica es la modestia intelectual tanto del individuo como de la especie; es el método adecuado a la inmensidad y a la resistencia de lo cognoscible.

4) *La ironía corresponde a un mundo en el que se trabaja y juega.* La existencia humana no se reduce a grave lucha por la vida; hay en ella también otra dimensión, la festiva y jocunda, que es la más deseada. Ignorar el aspecto lúdico sería una cruel mutilación de la humanidad.

   El juego se diferencia del trabajo en que carece de «una utilidad inmediata»; pero ambos se interfieren: «hay inevitables presencias del juego y del trabajo; como en éste entran inevitablemente luces del pensamiento, juicios de valor; y en el juego, con lo propiamente lúdico, no poca dosis de teoría». Para d'Ors, el juego es una «zona más propicia para la creación» que el trabajo en la que suelen aparecer «un lujo, una superfluidad, un deseo de armonía, de simetría [...], y, a la vez, de belleza». En el juego hay, pues, destacadas connotaciones deportivas y estéticas; y el juego es inseparable de la existencia humana.

   ¿Cómo hacer intervenir la deportividad y el esteticismo en la actividad cognoscitiva? Con la ironía que atenúa la seriedad de la tarea, y que implica perspectiva, equilibrio, elegancia y otros muchos valores propios del arte. En la compleja ironía, hay un diedro lúdico y travieso, y otro artesano y plástico. Si el juego humaniza al trabajo, la ironía aspira a «la humanización del saber». La ironía es el instrumento que acerca todo esfuerzo al juego y que, por ello, contribuye a realizar el fin último de la filosofía orsiana, la «inscripción de la eternidad en la vida».

5) *La ironía corresponde a la contradictoriedad de lo real.* El universo cambia y nada de él permanece idéntico, sino que deviene, incluso de una posición a la contraria: del calor al frío, de la inercia a la acele-

ración, de la pulcritud a la fealdad, del clásico al barroco, etc. Las cosas son así y dejan de serlo para ser de distinto modo. Hay, pues, una contradictoriedad existencial. Pero hay otra especie de contradicción, la esencial o «pluralidad de opiniones»; lo definitivo en ciertos términos es luego corregido, y la ley enunciada con tal ecuación es posteriormente reformulada de forma más exacta. El progreso de las ciencias del espíritu y de la naturaleza es polémico y dialéctico. «El diálogo es la fuente filosófica por excelencia». El curso del universo es un enfrentamiento de factores, y la carrera intelectual es un juicio contradictorio; y, añadía peculiarmente d'Ors, la cultura es una confrontación de eones. Y todos son procesos a los que no se adivina un final.

La contradicción impera por doquier, y es preciso contabilizarla en las operaciones cognitivas. ¿Cómo? Mediante la ironía. La ironía es, pues, dialógica porque «toma en cuenta el pensamiento ajeno», deja un «margen de contradicción, de rectificación y de duda», y se manifiesta con «un acompañamiento armónico contradictorio». El irónico afirma pero incorporando discrepancias potenciales; es una deportividad lógica, no simplemente moral. Hay una adecuación a la realidad; pero, además, hay un estímulo a la continuación del esfuerzo discursivo; no son tesis disecadas, sino vivas, que prometen fertilidades futuras incluso con su propio sacrificio.

6) *Ironía y libertad.* Para d'Ors la ironía no es, como para Cicerón, «un artificio literario». Tampoco debe interpretarse como una forzada rendición intelectual ante la plasticidad del mundo, la ambigüedad del lenguaje, la inagotabilidad de la verdad, la dimensión lúdica del hombre, y la contradictoriedad de lo real. Es una respuesta adecuada y positiva a esos desafíos y, consecuentemente, el método filosófico por excelencia. Pero no es sólo una técnica axiológicamente neutra.

La ironía, sin dejar de ser una noción epistemológica, quedaría expresamente incluida en el campo de la eticidad, aunque con más jerarquía que en la acepción aristotélica de simple modestia. D'Ors culmina su moralización de la ironía cuando la caracteriza como una «posición de libertad».

Efectivamente, el filósofo irónico está menos sometido a los rígidos axiomas y a los tercos hechos que el racionalista y el positivista puros; se siente un poco como el soberano ideal, desligado –*solutus*– de innumerables ataduras, e independiente ante su mundo. El irónico es, literalmente, más librepensador que el tradicional.

**Locura:** Sistema conceptual diferente del sistema conceptual lógico y que el organismo individual emplea para defenderse de una excitación contra la cual el sistema lógico aparece insuficiente. La locura es comparada por Eugenio d'Ors a la militarización de los civiles en un caso de guerra defensiva: los temas vesánicos son las «fuerzas irregulares» de la razón.

**Lógica (Fórmula biológica de la):** La racionalidad humana es considerada desde un punto de vista puramente energético como una fuerza defensiva del organismo humano individual. Esta fuerza opera como diastasa, separando en las excitaciones recibidas los elementos asimilables de los tóxicos, de suerte que el organismo incorpora los primeros y se inmuniza contra los segundos. He aquí una fórmula dorsiana: «La razón es una diastasa; la lógica, una inmunidad». El residuo que se produce cuando la fuerza racional defensiva queda debajo de la turbación producida por la excitación constituye lo que se llama misterio. Si la deficiencia es grave, se siente la necesidad de improvisar sistemas de definiciones excepcionales; tal es la explicación de la Locura.

**Misterio:** Resultado de una deficiencia grave en el sistema conceptual de defensa, frente a las excitaciones recibidas. (Véase lo expuesto en el término «Lógica»).

**Monadología:** Para reducir la vida del espíritu a sus elementos últimos o «mónadas», Eugenio d'Ors no se contenta, como Leibniz, con atribuirle dos facultades: la representativa (principio de inteligencia) y la activa (principio de voluntad); sino que juzga necesario reconocer un tercer elemento irreductible, a saber, la disposición figurativa que contiene el principio de la personalidad. Este elemento no considera el pasado como la representación, ni el futuro como la voluntad, sino más pronto lo eterno, es decir, aquello que se encuentra fuera del tiempo: la presencia del Ángel.

**Monstruo:** En la «Morfología de la Cultura» (segunda parte de la *Ciencia de la Cultura*) el monstruo tiene su ubicación en la extrema acepción vital. Esta excepción puede ser de dos tipos:

1) Puede asumir la representación de una clase entera y entonces se constituye en arquetipo («el genio»)
2) Se queda en una excepción solitaria y, en este caso, tenemos «El monstruo».

**Nimbo:** Todos los objetos propuestos a nuestra consideración por determinados e individualizados que parezcan son, en primer lugar, «borrosos», y, en segundo lugar, asumen algo de la «realidad circundante». Los perfiles de las cosas no son nítidos, sino «nebulosos». Los objetos poseen un «nimbo» o halo que los conecta y, en cierto modo, los funde con su circunstancia. Ese nimbo «forma parte y no forma parte, a un mismo tiempo» del objeto. Es emanación propia y, simultáneamente, asimilación del ambiente («cada cosa se nutre de la sustancia de su nimbo»). Es la negación de límites tajantes: una zona de intercambio e indeterminación de ser y, a la vez, no ser esto o aquello. Pero no hay sólo fronteriza confusión del objeto con su ámbito o fondo, puesto que en el entorno del objeto está inserto también el observador, que es otra fracción del universo. Por eso, la «objetividad se combina desde el primer momento con la subjetividad»; «el objeto se vuelve inconcebible aparte del sujeto, y éste, independiente de aquél». En suma, el observador y las cosas entre sí constituyen un entramado inestable y solidario y, por eso, acontece que todos los objetos cognoscibles incorporan «realidades que son y no son ellos».

Como la aureola de los santos que representan los pintores y los escultores, el aura mística, el nimbo rodea y envuelve todas las cosas, como una expansión de su energía interior que sobrepasa su contorno: es la función obrando mas allá de la figura. Todas las cosas tienen su nimbo, su función. Lo tienen los seres vivos, lo tienen las figuras, lo tienen las palabras, mas allá de su simple significación que recogen los diccionarios, y mediante él pueden tener diversas acepciones, pero el nimbo las sobrepasa también. Tienen nimbo también las ideas vivas, que en esto se diferencian también de los conceptos abstractos. Esta metafísica –«una metafísica de lo viviente»– tiende a ver en todas las cosas, lo mismo en el reino de la naturaleza que en el mundo del espíritu, un modo de vida: *la función*, que se formula de este modo tan rotundo: «En la verdadera realidad, en la última y suprema realidad, no hay inercia posible».

**Oración:** Acto por el cual el hombre dimite en el orden divino de su derecho a la interpretación utilitaria del accidente. Esta definición coloca el acto de orar en su género próximo, a saber, la sumisión a una cosa más alta, y especifica el sentido, dando como apoyo al acto en cuestión el Orden divino y no el Amor donde, al contrario, encuentran apoyo las tentativas o los éxitos místicos en el transporte y el éxtasis. Esta adecuación de la oración al orden la mantiene en el dominio de lo articula-

do y de lo discursivo. En una condición esencialmente metódica, Eugenio d'Ors cita con frecuencia a este respecto, las palabras de San Francisco de Sales: «Aunque los Ángeles de la Escala de Jacob tienen alas, no vuelan; pero suben y bajan ordenadamente, de peldaño en peldaño».

**Patética (Resistencia)– Poética (Potencia):** En la dialéctica hay un dualismo fundamental entre lo que d'Ors llama «potencia», elemento creador o «poética», y la «Resistencia», elemento pasivo o «Patética». El mundo, la vida y el hombre se reducen a la lucha entre estas dos fuerzas: «Potencia» y «Resistencia», Bien y Mal, Ormuz y Ahrimán. Así, el Pecado Original y la Muerte son condiciones dadas al hombre, inevitables, que pertenecen a la Resistencia o Patética del mismo. Por el contrario, el nacimiento de Cristo o la Resurrección de la carne son condiciones obtenidas para el hombre, es decir, pertenecen al campo de la Potencia. Bastaría una sencilla reflexión sobre nosotros mismos y lo que nos rodea para percibir la lucha irreductible de dos fuerzas opuestas, «una Potencia que ataca y una Resistencia que aguanta». Eugenio d'Ors nos pone un ejemplo sencillo y plástico: el de un leñador que con su hacha golpea y pretende abatir un árbol. Nos dice: «La experiencia del leñador, clara, irrecusable, es, en estos momentos, la siguiente: He aquí una batalla. He aquí dos ejércitos. De un lado, yo, mis deseos, mi habilidad y saber, mi vigor, mi brazo, mi mano, mi hacha. Del otro lado, el árbol y su dureza y sus raíces y la tierra que refuerza estas raíces». Cualquier hecho humano de trabajo o de juego puede reducirse, en sus elementos esenciales, a este caso típico, trátese de abatir un árbol o de forjar el hierro, de construir una casa o de modelar una escultura, de escribir una página o de efectuar una investigación científica, de curar a un enfermo o de educar a un niño. Por eso, continúa d'Ors: «En el trabajo como en el juego, se encuentra siempre la lucha de una potencia contra una resistencia. Entre la potencia y la resistencia propiamente dichas hay una imposibilidad de fusión». Lo que yo quiero y lo que se opone a lo que yo quiero «son, para mí, términos inconciliables».

**Seny:** Virtud epónima de los catalanes. Voz difícilmente traducible al castellano porque es un híbrido de sabiduría, cordura, madurez, templanza, prudencia, justicia, justeza, sentido común y sobre todo inteligencia irónica. Para d'Ors, *seny* es también «armonía de los contrarios», lo cual le da un carácter moral e irónico. El *seny* encierra un dualismo dialéctico fundamental de la inteligencia. La ironía sería, entonces, el método del filósofo con *seny*. El *seny* sería el dualismo de conjunción entre razón e

intuición, sentido común y sentido individual, contingencia histórica y social, y trascendencia eterna y cultural. La razón es un campo en que todas las cosas están dadas, son inevitables, fatales y están sometidas a la necesidad de leyes naturales y a determinismos ambientales y biológicos: es el campo de la Lógica. La intuición es el «fuego central del espíritu» que no puede ser captado por el análisis racional. El pensamiento filosófico no es lógico, sino metalógico, dialógico y dual. El *seny* sería una especie de «sentido común inteligente», una «racionalidad intuitiva», es decir, una ética que se ajusta a norma, pero no exclusivamente normativa, sino que eso normativo llevaría consigo un componente de intuición creadora. En suma, donde intuición y razón se encuentran en una misma vía.

**Sintaxis:** Este término que designa las relaciones interiores ordenándose según el «principio de función exigida», hace sensible el carácter relativamente dinámico de un conjunto; en oposición al carácter estático que parecería implicar la palabra «síntesis». La cosmología de Eugenio d'Ors formula el principio siguiente: «El universo no es una máquina; el universo es una sintaxis».

**Sobreconsciencia– Sobreconsciente; Subconsciencia– Subconsciente:**
**Sobreconsciencia:** –subst. f.: La actividad espiritual cuyo nivel es superior a la conciencia psicológica.
La limitación atribuida a lo subconsciente, al dejar de ser sinónimo de inconsciencia, exige el empleo de un juego de vocablos en el que se alude a una actividad superior, caracterizada por atribuir mayor unidad que la de lo consciente a la vida o a la realidad. Esta unidad se coloca ya por encima del tiempo y pasa a designar en lo psicológico lo que, de otro modo, se llama *Personalidad.*

**Sobreconsciente:** –adj.: Privado de consciencia, por sobrepasar su nivel.– subst. neutro: 1) Lo privado de consciencia psicológica por razón de superioridad; 2) Término empleado por la psicología y la metafísica recientes, para designar a la realidad en función de lucidez superior.

**Subconsciencia:** –subst. fem.: Abusivamente se toma esta palabra como sinónimo de inconsciencia. Para un empleo preciso, debe ser limitada a la inconsciencia que tiene o a la cual se atribuye un carácter inferior.
Presupone, por consiguiente, el empleo del término un juicio de valor, según el cual la actividad lúcida del espíritu o el elemento intelectual de

la realidad son considerados como más altos, en razón a la unidad en el tiempo, que introducen en el espíritu, o más generalmente en el ser, en contraste con la dispersión en la cual se queda la subconsciencia.

**Subconsciente:** –adj.: Privado de consciencia, por no alcanzar su nivel.– subst. neutro: 1) Lo privado de consciencia psicológica, por razón de inferioridad; 2) Término empleado por la psicología y la metafísica moderna para designar a la realidad en función de impulso ciego y aludir a su inferioridad respecto de la función de inteligencia.

**Soteriología:** En teología, doctrina de la salvación por el Cristo. En la «Angelología» de Eugenio d'Ors sería la doctrina de la salvación por el Cristo o por el Ángel, y también intervención del elemento angélico en el ser humano. Práctico de una mayéutica de un género nuevo, el soteriólogo será el partero del Ángel. A título de función soteriológica, Eugenio d'Ors nos recomienda que nuestra vida sea siempre «el alumbramiento de nuestro ángel».

**Subhistoria:** Término propuesto por Eugenio d'Ors (por analogía con la «subconsciencia», en otro campo) para designar un estado inferior de la vida colectiva: a la humanidad «subhistórica» le falta la conciencia de su continuidad. Se rechaza como impropia la palabra «Prehistoria», que implica una prelación en el tiempo, mientras que la «Subhistoria» es un «eón», una constante.

## *II. Términos de ética– política– historiología– estética*

**Arbitrarismo:** La palabra «arbitrarismo» no tiene nada que ver con la acepción vulgar del término («cosa sin norma»), sino, al contrario, significa «arbitrio», es decir, hay que tomarla como dominio de la voluntad humana sobre la realidad y sobre el mundo: «arbitrar» equivale a «dominar». El arbitrarismo significa, sobre todo y ante todo, el dominio del creador sobre la materia, sobre la Naturaleza, sobre la realidad. Para el arbitrarismo, el «orden» y la «norma» están en el hombre y éste debe imponerlos sobre la «realidad». El arbitrarismo es un «anti-realismo»: para éste, la «idea» tiene más importancia que la «realidad». No se trata ya de reproducir, de imitar en arte lo que nos envuelve, como había hecho el «realismo». La realidad no forma parte de la obra de arte, que es *forma*, idea pura.

En el concepto estético propiamente tal, la «arbitrariedad» es la creación de la obra desligada, independiente de toda ligadura psicológica, de todo vínculo físico, de todo contacto étnico, de todo legado atávico y de todo localismo pintoresco que puedan encadenar la voluntad y el pensamiento del hombre creador a las fatalidades y contingencias del mundo sensible. Cuanto más se alejen las imágenes, cuanto más se aparten las formas de las apariencias características y episódicas, y cuanto más se aproximen al tipo eterno, al tipo universal, al tipo abstracto, cumplirá el arte resultante su destinación social y humana.

El arbitrarismo alude a la libertad idealista de que debe gozar el creador. El arte, elemento de la cultura, no debe convertirse nunca en *imitatio*, en servidumbre a la naturaleza, en copia naturalista porque eso equivaldría a subvertir la jerarquía y primado del espíritu. Eugenio d'Ors preconiza en el «arbitrarismo» la contemplación de la obra bella *sub-specie aeternitatis* («bajo especie o forma de eternidad»). Toda sugerencia utilitaria, pragmática, biológica, y toda sugestión temporalista, romántica, alusiva a la caducidad de las cosas impurifica el específico placer estético.

El arbitrarismo es, pues, una estética sobretemporal, pero también formal, sin sacrificar el elemento sensual que es armonizado con el conceptual. Es en la *forma* donde se albergan la *idea* y su belleza.

En resumen, el arbitrarismo puede caracterizarse por las siguientes notas o propiedades:

1) El arbitrarismo se opone al realismo y al naturalismo.
2) El arbitrarismo se opone al lirismo impresionista y al anarquismo romántico.
3) El arbitrarismo se opone a todo arte imitativo que, en su fatalista humildad, se resigne a la imitación de la naturaleza.
4) El arbitrario antes que imitar a la naturaleza (con minúscula), prefiere imitar a Dios, en el sentido de «divinal creador» o «dios creativo».
5) La mitología es para el arbitrario la plena salud del lenguaje. En rigor, cualquier lenguaje poético es ya mitología.
6) La mitología permite construir unos símbolos arquetípicos, unas figuras de carácter universal, eterno y abstracto, y liberarse de los tipos episódicos, pintorescos y anecdóticos.
7) El arbitrario fabrica sus símbolos, según ley de su propia alma. De hecho, el arbitrarismo libera de la esclavitud realista a través del simbolismo que, en efecto, al desgajarse de la estética naturalista, dejaba todas las puertas abiertas. El arte arbitrario, pues, debía ser una

libre y divinal creación, una pura invención, una «arbitrariedad», en suma.

8) Pura invención y divina creación, pero a través de la voluntad transformadora del hombre. El arbitrarismo es, pues, una forma de voluntarismo.
9) Pura invención, sí, pero basada en una tradición clásica en el sentido de ideal y también normativa.
10) El arbitrarismo afirma la necesidad imperiosa de que el artista domine su propensión a lo dionisíaco *–la rusticidad–* (en sus formas de localismo, tipismo, folklorismo y pintoresquismo).

El arbitrarismo establece de un modo general las siguientes dicotomías significantes y cualificadoras:

– La Voluntad frente al Sentimiento
– La Inteligencia frente al Instinto
– El Artificio frente a la Espontaneidad
– La Razón frente a lo Irracional
– Lo Conceptual frente a lo Sensual
– El Idealismo frente al Naturalismo
– Lo Clásico frente a lo Barroco
– El Orden frente al Desorden
– Lo Formal frente a lo Informal
– Lo Neoclásico frente a lo Romántico
– La Mitología frente a la Historia
– El Dibujo frente a la Música
– La Jerarquía frente a la Anarquía
– El Simbolismo frente al Realismo
– Lo Determinado frente a lo Indeterminado
– La Integración frente a la Fusión
– El Arquetipo frente al Tipo.
– El Universalismo frente al Localismo
– La Eternidad frente a la Temporalidad
– El Cosmopolitismo frente al Folklorismo
– La Perennidad frente a la Caducidad
– El Aprendizaje Heroico frente a la Intuición Genial
– La Categoría frente a la Anécdota
– La Obra Bien Hecha frente a la Obra Sugerente
– La Evolución Tradicional frente a la Revolución Innovadora
– La Concreción frente a la Voluptuosidad

– La Civilidad frente a la Rusticidad
– El Imperialismo frente al Nacionalismo
– Apolo frente a Dionisos
– La Simplicidad frente a la Complejidad
– Lo Concéntrico frente a los Excéntrico
– El Estatismo frente al Dinamismo
– La Serenidad frente a la Expresividad
– La Sobreconsciencia frente a la Subconsciencia
– La Cultura frente a la Natura.

**Autoridad – Padre:** Autoridad viene de «autor». La tiene únicamente quien ha hecho algo y sobre lo que ha hecho. El estéril no debe mandar nunca. El puro repetidor debe tener poca autoridad. El investido de autoridad ha de ser el «autor» o, dicho con palabra previamente desnuda de alusiones biológicas, el «padre». «Padre», etimológicamente, significa exactamente lo mismo que «proletario». Pero, si atendemos al sentido, en lugar del concepto, la diferencia y oposición, incluso, es evidente. Abyecto y zoológico, el «proletario» es una entidad rigurosamente contraria al «padre», rico en dominio, y con connotaciones de soberanía y dignidad.

**Anatomía (Modelo para la historia):** Se puede aplicar a la historia un cambio de orientación y de método análogo al que la anatomía ha sufrido cuando se generalizó, en la época del Renacimiento, la práctica de la disección y con ella un conocimiento más prospectivo y más íntimo de la estructura del cuerpo humano. A la división topográfica, que es la del lenguaje vulgar (cabeza, tronco, extremidades), sustituye una clasificación en «sistemas». Tales partes del organismo alejadas las unas de las otras en el espacio se encontraban así aproximadas (el cerebro y las terminaciones nerviosas de los dedos, por ejemplo). El orden cronológico vale y significa para la historia lo que valía y significaba el orden topográfico exterior para la anatomía antigua. La Antigüedad es distinguida de la Edad Media como la cabeza puede serlo del tronco. Las exposiciones históricas corrientes no conocen todavía otras divisiones. Una clasificación más interior, más profunda, una clasificación por «sistemas», permitía separar lo contiguo y reunir elementos de la misma naturaleza cronológicamente distantes. Así, Carlomagno y Napoleón aparecerían juntos como pertenecientes al mismo «sistema imperial», mientras que Voltaire y Rousseau encontrarían cada uno su sitio; el uno en el sistema racionalista que predomina en los siglos XVI a segunda

mitad del siglo XVIII, el otro, en el sistema romántico que gobernará el XIX. La Historia aplicaría al orden del tiempo, lo que la Anatomía, desde hace varios siglos, aplica al orden del espacio.

**Barroco – Clásico:** El término «barroco» no evoca exclusivamente un cierto período histórico o ciertos modos del arte. El barroco es un «eón», es decir, una constante histórica, caracterizada en su esencia por las notas del panteísmo y del dinamismo y, en su estilo o repertorio de dominantes formales, por la continuidad morfológica y la multipolaridad.

Por el contrario, la palabra «clasicismo» evoca otro eón o constante histórica, caracterizado por las notas de espiritualismo humanista y estatismo y, en su estilo o repertorio de dominantes formales, por la unidad morfológica. «Las formas que vuelan» son las propias del barroco y «las formas que pesan», las del clasicismo.

En el aspecto filosófico, hemos de señalar el aspecto dual del hombre: hombre inmerso en la naturaleza («hombre-natural») y hombre, al mismo tiempo, hijo de Dios («hombre-espiritual»). Es, por supuesto, discutible si el *Espíritu* es *Orden* y la *Naturaleza*, *Movimiento*. Aceptando este punto de partida que d'Ors da, en líneas generales, como válido, se llama «clasicismo» a todo el esfuerzo hacia el *Orden* y la *Unidad*, y «barroquismo», a la inclusión del *movimiento* y la Multipolaridad, o mejor, *Multiplicidad* como principales motores y fines de la obra salida de las manos del hombre. La oposición entre «clasicismo» y «barroquismo» se ofrece, en este sentido, como evidente.

**Ciencia de la cultura:** Estudio de los elementos permanentes y universales que se insertan en la trama de la contingencia histórica. Tal estudio puede dividirse en tres partes: investigación orgánica de las constantes históricas y de sus relaciones recíprocas («Sistemática de la Cultura»); investigación analítica de las formas que traducen estas relaciones («Morfología de la Cùltura»); investigación figurativa de su inserción en el tiempo («Historia de la Cultura»).

**Cultura:** Estado intelectual propio a los grupos humanos llegados a la doble consciencia de la continuidad humana a través del tiempo y de la solidaridad humana a través del espacio. La Cultura se encuentra así diferenciada de una parte de la Historia, caracterizada por la sola consciencia de la continuidad; de otra parte, y más radicalmente todavía de

la «Subhistoria» (término preferido por Eugenio d'Ors al de Prehistoria) donde incluso esta conciencia falta. De esta manera, la Cultura se inserta en la Historia, como la Historia en la Subhistoria.

**Dibujo:** La significación de la filosofía en el conjunto del saber humano es comparable a la del dibujo en la representación del mundo. El dibujo no es, como la pintura, una imitación de la realidad fenoménica, ni, como el logaritmo, un repertorio puro de signos sino un instrumento del cual se sirve la inteligencia para representar lo real de una manera abstracta y concreta. Paralelamente, la filosofía es una expresión donde lo concreto y lo abstracto entran igualmente y con los mismos derechos. Eugenio d'Ors subraya así la «identidad funcional de la filosofía y el dibujo». El dibujo garantiza el orden, la comprensión y la claridad intelectual para no perderse en el mundo de las ideas. El dibujo es una forma de aseo o higiene, expresión de salud mental, y también toda una moral y toda una filosofía contra el confusionismo del hombre contemporáneo, fruto de los «romanticismos», «naturalismos», «impresionismos» y «modernismos» que hay que enterrar. (Véase su «Glosa del dibujo» en su novela *Sijé*.)

**Eón:** Término del vocabulario filosófico alejandrino restaurado por Eugenio d'Ors para designar las constantes universales de la Historia, que se presentan como confrontadas u opuestas frecuentemente. Ejemplos: «Eón de la feminidad»– «Eón de la virilidad»; «Eón de lo Clásico»– «Eón de lo Barroco»; «Eón de Roma»– «Eón de Babel»; «Eón de la Natura»– «Eón de la Cultura», etc. En la historia no todo es azaroso acaecimiento imprevisible. Hay algo en sus entrañas que escapa a la «contingencia», porque es «constancia». Este elemento de permanencia constituye lo que Eugenio d'Ors se complace en llamar las «constantes de la Historia», es decir los «eones». El sentido eterno de la Historia, su sustancia, es el «eón». Lo que hasta d'Ors se consideraba solamente como devenir, *werden*, «corriente», resulta, a través de su pensamiento, que tiene: ser, permanencia, figura.

Los acontecimientos pasan; los que les suceden son ya totalmente otros; lo histórico, en cuanto tal, no se repite; pero las esencias de lo histórico, sí; las «constantes» reaparecen; el tiempo histórico, como el cósmico y el metafísico, obedece a un ritmo permanente.

Se entiende, pues, dentro de esta nueva ciencia, por Cultura, «la suma de significaciones, acontecimientos y figuras que, dentro de lo histórico, se destacan con un doble valor de universalidad y perennidad». La Ciencia de la Cultura es, por tanto, si bien se mira, pura doc-

trina católica. El «eón» arquetípico es Cristo, ser temporal, histórico, hombre, y, a la vez, ser sobretemporal, eterno, Dios. Por eso, Eugenio d'Ors sustituye la vieja división de la Historia en empíricas «edades» cronológicas, por su visión como alternancia de «epifanías», aprovechando en esta palabra toda su «carga» de catolicidad.

**Epifanía:** Aparición en el espacio y en el tiempo, en la historia, de lo en sí mismo inespacial e intemporal, sobrehistórico, eterno; aparición sensible de un «eón», de una «constante». En la Ciencia de la Cultura, la noción de «epifanía» (manifestación) reemplaza la noción de «edad», propia de la Historia. Esta substitución responde a la necesidad en que se encuentra la Ciencia de la Cultura de emplear un término que no implique una limitación en el tiempo. La Edad Media, considerada como «edad», se termina en un momento dado pero la Edad Media, considerada como «epifanía», se incorpora al patrimonio cultural de la Humanidad. Las «epifanías» –así entendidas– forman el objeto de la tercera parte de la «Ciencia de la Cultura», cuya primera parte (Sistemática) serían los «eones» y la segunda (Morfología) lo constituirían los «estilos».

**Espudástica:** Ciencia que estudia, en términos a la vez biológicos y sociales, el trabajo humano. Eugenio d'Ors cree reconocer el modelo común de cualquier trabajo en el acto de «apuntar» en un ejercicio de tiro. Más allá de ciertos límites –cuando el objetivo se alcanza por un automatismo infalible– o más acá –cuando, al revés, todo es blanco– no existe trabajo propiamente dicho; sólo el esfuerzo es digno de ser considerado como espudástica, lo que le confiere una dimensión ética.

**Estilo:** Repertorio de dominantes formales, que traducen morfológicamente un «eón» o constante histórica. Conviene distinguir los estilos propiamente dichos, o de cultura (el barroco, por ejemplo), de los estilos históricos, que se refieren a ciertas condiciones de lugar, de tiempo o de género (así, el gótico). Los primeros pueden ser reproducidos sin imitación literal o plagio; no, los segundos.

**Figura – Forma (Pensamiento figurativo):** Eugenio d'Ors llama «pensamiento figurativo» al que opera sobre lo abstracto-concreto, es decir, sobre las «figuras». El entendimiento humano es incapaz de un pensamiento puramente abstracto, porque en toda abstracción –lo mismo en la abstracción aparentemente absoluta de la matemática– queda siempre

un residuo plástico donde ella se apoya. Pero, sin embargo, un pensamiento puramente sensual no puede existir porque en toda percepción –aunque sea en la percepción puramente absoluta del retrato– hay una coordinación ideal impuesta por el entendimiento. La figura representa, pues, en la realidad vital lo que el dibujo en la representación del mundo. El pensamiento es, pues, un pensamiento eminentemente figurativo, búsqueda de la forma, arte del dibujo. La filosofía es «visión» y «dibujo», saber mirar y saber dar forma a lo visto; «configurarlo», «conformarlo»: las llamadas «ideas-formas». Las «ideas-formas» son ideas dotadas de «figura» y, por tanto, «intuibles», es decir, intelectualmente «visibles». La «forma» es lo que posibilita el conocimiento y, a la vez, la que lo limita. La «forma» es la misma realidad del mundo y de la propia persona. Es en ella en donde se albergan las ideas y su belleza.

La forma es así el elemento más esencial de la belleza plástica; es quien encierra la esencia espiritual de los objetos, porque «lo más espiritual de una cosa es su puro contorno». Si «la forma» es «el espíritu» mismo; una repetición de la «forma» da el «espíritu».

**Imperialismo:** Estado-Padre que es la culminación del Nacionalismo. El Imperialismo radica en la superioridad de fuerza y de cultura que hace que un pueblo extienda pacíficamente su hegemonía espiritual sobre los demás. El Imperialismo rompe las fronteras del Estado, de la propia individualidad personal, del hecho de la nacionalidad. El Imperialismo es, pues, el período triunfal del Nacionalismo y el Imperio es presentado como la unidad superior en que pueden existir armoniosas todas las libertades.

**Juego:** Junto a la noción de *homo faber* –que hace referencia al sentido objetivo que de trabajo tienen las actividades humanas– se presenta el *homo ludens*.

La actividad específica de la dimensión lúdica está en el *valorar*; en ella es donde se aprecia el valor de las realidades que han sido conocidas o realizadas. Hace referencia a la valoración que acompaña insoslayablemente a toda actividad humana; y esta valoración es tanto ética como estética.

Dice d'Ors que los valores éticos y estéticos no son independientes, sino que se da entre ellos una relación tal que lo ético tiene que ser estético, o dicho de otro modo, lo bueno tiene que ser bello. Así, el actuar sin atención estética es un actuar inmoral.

Por eso, cuando menciona valores, habla de estéticos y morales –elegancia, virtud, honor, distinción, cortesía– en una misma secuencia, y con una coimplicación entre los de un tipo y otro. Es más, en una ocasión dice:

> «Diremos (de la ética), en términos quizá un tanto sorprendentes, (...) que esta concepción preceptuaría como máxima primera, la Elegancia»

Es importante tener presente esta relación para entender el *homo ludens*: «el hombre que juega es el hombre que en su actuar tiene presentes los valores estéticos» –que, por supuesto, implica los éticos, pero va más allá.

Denominados *bueno* algo por su relación al apetito: en cuanto posee las características de lo perfecto; y lo llamamos *verdadero* por su relación a la inteligencia: en cuanto cognoscible. «Existe además una tercera conveniencia de la realidad con el alma: la verdad y la bondad de las cosas, al ser conocidas, causan agrado y deleite al que las contempla. A esa propiedad de los entes nos referimos al afirmar que algo es *bello*». El valor estético por excelencia es la belleza. Tomás de Aquino dice que «es bello aquello cuya contemplación agrada». Por tanto, la belleza en las cosas se capta con las potencias cognoscitivas: con la sensibilidad (vista y oído especialmente), con la inteligencia, o con una conjunción de ambas; tiene relación con el conocimiento. Pero la percepción de lo bello añade al simple conocer el agrado o gusto que resulta de ese conocimiento: tiene belleza aquello cuya percepción sensible o intelectual resulta grata. La belleza señala la conveniencia de los entes con «una cierta conjunción del entendimiento y la voluntad».

A partir de lo dicho, queremos destacar dos consecuencias que nos serán útiles para el posterior desarrollo:

a) Cabe considerar la belleza como un tipo particular de bondad, pues hace referencia a un cierto apetito que se aquieta al contemplar lo bello. Las cosas bellas, por el mero hecho de contemplarlas, engendran agrado; cualquier cosa hermosa puede despertar en el sujeto que la conoce dos reacciones: captar su aspecto de fin, de bien, y moverse con un deseo de poseerla; o percibir su aspecto de belleza y gozar al contemplarla, descansando al observarla, sin ningún interés por adquirirla.
b) Lo bello es un tipo de bien; pero este bien es considerado bien en sí mismo –bien honesto–, y no por la utilidad que me procura. Es importante advertir que no hay contraposición entre belleza y utili-

dad: se puede *hacer bellamente lo útil*, siempre y cuando más allá de lo útil el hombre atienda a su ejecución, considerándola como un bien en sí misma. El hombre que así actúa es el *homo ludens*: *trabaja* –busca la utilidad– *y juega* –al trabajar atiende a los valores estéticos, haciendo lo útil con belleza– *a un mismo tiempo*.

En el juego –como dimensión del actuar humano– no se busca una utilidad directa, como ocurre en el trabajo. Lo que dirige la acción aquí es el gusto, y el resultado que se alcanza es una *ordenación* de lo real conforme a la propia apreciación. Como la dimensión lúdica corresponde a «una actividad del espíritu que encuentra su finalidad en el ser humano», el criterio que regirá la ordenación serán los hombres, tanto los demás como el mismo sujeto de la actividad.

La proyección en los demás del aspecto lúdico es manifiesta: fruto de la ordenación introducida en el mundo por el juego son los modos sociales, los gustos artísticos, los estilos literarios, la moda, etc. Se trata, pues, de una relación entre el ser humano y otros seres humanos, en la que «éstos (los seres humanos que no son yo) le revelan (al yo en cuanto *homo ludens*) como un ser apreciador, y más que objetos singulares como era el caso del *homo faber*, crean la atmósfera en que tales objetos se desenvuelven y colocan. El mundo más fluido de las influencias recíprocas entre grupos humanos o entre un individuo y un grupo, de las transmisiones hereditarias, de las direcciones del ambiente, desde las que derivan de algún *genius loci*, hasta las que se traducen en la expresión "palpitaciones de los tiempos", el mundo del gusto y de la sensibilidad social, aquel en que se establecen, rompen y reconstruyen las tablas de valores, encuéntrase aquí situado. Aquí el hombre es *homo aulicus*».

De esta nota se deriva la presencia del aspecto lúdico en la historia, pues se informa una gran parte de la cultura en las civilizaciones. También el derecho y las guerras son manifestaciones de la presencia de este aspecto en la sociedad y en la historia.

Obsérvese que este aspecto lúdico aquí hace referencia a lo siguiente: cualquier acción humana me pone en relación –directa o indirectamente– con los demás seres humanos; en ella, aparte de crear objetos singulares, el hombre creó un ambiente, unas influencias, una sensibilidad, un gusto, en cuanto que su acción es humana y en ella se expresa el sujeto y deja impresa, de alguna manera, su impronta; esas acciones reflejan –en mayor o menor medida, según la actividad de que se trate– los valores del sujeto. Es lógico que sea así, pues el hombre incorpora o

humaniza aquello sobre lo que actúa, y humanizar una realidad significa hacer partícipe a ésta de la configuración espiritual humana. Podemos decir, por lo tanto, que en la actividad humana se da una constante por la que el hombre se relaciona con los demás seres humanos como efecto de su incorporación, humanización o autoexpresión en la realidad afectada por tal actividad. El hombre, en su actitud lúdica, expresa valores impregnando de valores la realidad modificada o trabajada.

Consideremos en segundo término la relación que se da en el yo-sujeto consigo mismo, en cuanto que es fin de sus actividades. El hombre cuando trabaja *también* obtiene un efecto en su persona, obtiene un *resultado subjetivo*. D'Ors trata en no pocas ocasiones de la formación de la personalidad, y lo hace porque admite que el hombre se hace a sí mismo, en un cierto sentido: con sus ocupaciones y sus intereses se distingue de los demás, en el ejercicio de dar juicios con su inteligencia y tomar decisiones con su voluntad, enriquece su libertad, adquiere hábitos con la repetición de actos. En resumen, el hombre es –de algún modo– resultado de sus actos. Es por medio de la actividad como adquiere esa personalidad.

Trata la actitud lúdica de la dimensión subjetiva que el trabajo y toda actividad humana llevan consigo, en cuanto que modela al agente. Este *sentido subjetivo* hace referencia a la *autorrealización*. Tal dimensión ética necesariamente está presente en toda actividad humana, de acuerdo con la clásica sentencia moral que dice no haber acciones moralmente indiferentes.

Entiende d'Ors que los elementos del juego y del trabajo se enlazan hasta tal punto que son dos actitudes que pueden –más adelante diremos que deben– darse unidos en la actividad fabril. Lo que une ambos aspectos es la presencia en uno y otro de los elementos de Potencia y Resistencia:

> «Trabajo, juego, significan esencialmente la misma cosa: el esfuerzo ejecutado según una intuición personal de orden sobre el mundo exterior, que estaba desordenado o, lo que significa lo mismo, que estaba ordenado de manera que se opone a nuestra libertad. Si dejamos aparte la consideración de producto, encontramos en el trabajo, como en el juego, lo mismo: la lucha de una potencia contra una resistencia externa. El punto de partida de nuestro método consiste en la irreductibilidad experimental de la Potencia y Resistencia».

Así se entiende que una misma actividad pueda considerarse como trabajo o como juego. Véase, por ejemplo, la actividad de talar un tronco:

puede ser considerada como actividad profesional de un leñador o como la práctica deportiva de un *aizkolari*. En ambos casos la materialidad del hecho es la misma; es simplemente un cambio de actitud el que convierte la actividad en trabajo o en juego.

*Xenius* acude a una figura para explicarlo: «veamos un ceramista, por ejemplo. El ceramista es aquel que como nuestro patrón Bernardo Palissy, toma materias rocosas y quiere llevarlas a *utilidad y belleza*, en el estado de sutil tenuidad». Y tal personaje es propuesto modélicamente como el hombre que trabaja y juega a un mismo tiempo. Esto es porque a la actitud fabril que lleva consigo esfuerzo en busca de utilidad, se añade una disposición deportiva y elegante, valorativa, que con un plus de esfuerzo va más allá de lo útil en busca de valores, como es la belleza.

Es ilustrativo a este respecto lo que se cuenta de unos albañiles que en plena faena de construcción fueron preguntados acerca de qué hacían; todos dieron por respuesta su ocupación inmediata –hacer cemento, tabicar, etc.– excepto uno que contestó hacer una catedral. Se trata de acometer la labor con una actitud donde estén presentes valores que den sentido completo al actuar, elevando y ordenando nuestras intenciones y energías, pues «el trabajo debe tener siempre alguna gracia –es decir, algún rastro de los caracteres del juego–».

El *homo ludens* recoge, de modo figurativo, una actitud que acompaña toda actividad humana. Del modo de hacerlo con el trabajo ya hemos hecho mención. Consideremos su presencia en el trabajo específico de hacer ciencia.

D'Ors admite que en la ciencia están presentes elementos racionales y también otros no racionales, como la *curiosidad*, en cuanto origen del saber (144), la *belleza* en cuanto finalidad –en el hecho de que sea elegante también una demostración matemática–. Esto corresponde al componente lúdico que se halla en el hacer ciencia. Así lo reconoce explícitamente en muchas ocasiones: «Ya sabemos que en la ciencia hay una parte de trabajo, pero también una buena parte de juego, de energía puesta en acción con independencia del resultado». Se refiere expresivamente a la presencia del juego en la ciencia calificándola de *lujo*:

> «Aquí interviene un lujo, una superfluidad, un deseo de armonía, de simetría inclusive, que se articulan por la curiosidad, conquistándole en ordenaciones de sistema, y a la vez, de belleza.»

El *homo ludens* es la presentación que recoge aquellos aspectos según los cuales en la acción humana el hombre se relaciona consigo mismo

–autorrealizándose– y con los demás hombres –autoexpresándose se comunica y crea una atmósfera humana–. Por tanto, esta actitud hace referencia a las acciones en cuanto a actividades morales –que en su realización son a la vez necesariamente estéticas– guiadas por el entendimiento en una función práctica pero distinta del *logos poietikós* que dirigía la técnica, que será la función práctica que dirige las actividades en cuanto que se refieren a las costumbres.

Es obvio que tal función práctica no es otra que la del *logos praktikós* aristotélico, que se refiere a aquellas actividades que son *praxis* –*agere*, obrar–. En Aristóteles el producto específico de tal función del *logos* es la norma; también en d'Ors.

**Libertad:** La libertad se identifica con el fuego central interior del espíritu. En este sentido, es un término mucho más amplio que el puramente político y se identifica con Autoridad. Recuérdese que Autoridad viene de autor: «Quien crea, mande».

Un análisis frío de la libertad tiene que parecer derrotista a los combatientes por la libertad; pero ese análisis es el deber del intelectual. «La libertad padece, pero no perece».

La libertad no es un estado, sino un esfuerzo. La libertad, para d'Ors –lo mismo que para Spinoza– está en función de la ley autónoma del individuo que opera con esfuerzo. Así, d'Ors identifica libertad con liberación: el alma que no sepa encontrar en el mismo esfuerzo su recompensa está destinada al desengaño, al oprobio, al retiro. Ahí está el sentido trágico –también políticamente hablando– de la libertad, pero también en este tragicismo reside su grandeza humana: «La libertad es sólo un suspiro entre dos opresiones». (Véanse las dos tragedias políticas escritas por d'Ors: *Nuevo Prometeo Encadenado* y *Guillermo Tell*.)

**Mediterranismo:** Si el mar es el símbolo de la inmensidad y se considera como principio y final de la vida, donde ésta se renueva y purifica, el mar Mediterráneo viene a significar, en su concepto de «Mediterranismo», una limitación o, si se quiere, en su quietud, una especie de «mar-largo». Este «poner límites a las corrientes» –empleando esta terminología metafórica en toda su amplitud– es, según pensamos, lo que se entiende por «mediterranismo». Cataluña, la tierra que vio nacer a d'Ors, acusa, precisamente, tanto en su paisaje del interior como en sus costas, este sentido del límite y del orden, propios de lo mediterráneo.

**Metahistoria:** Lo mismo que Aristóteles colocaba a la metafísica como una ciencia más allá de la física, d'Ors cree en la necesidad de una Metahistoria que vaya más allá de tantas monografías, notas y fichas como invaden el mundo académico moderno, que vaya más allá de esa tarea sin fin que consiste (como dijo Mommsen) en «extraer las cosas del olvido del manuscrito para hundirlas en el olvido de lo impreso».

**Nobleza:** La nobleza reside en la exigencia diaria y cotidiana con uno mismo, impregnada del entusiasmo y satisfacción que emana de esa propia voluntad de exigencia. La nobleza, pues, no es algo que se hereda, sino que, como en Ortega, es algo que se adquiere día a día con esfuerzo y que nos hace más hombres y, por tanto, más humanos. «Noble es el que se exige, y Hombre tan sólo Aquél que cada día renueva su entusiasmo», reza el lema dorsiano.

**Obra bien hecha:** D'Ors predica el lento, callado, continuado, humilde, noble, esforzado aprendizaje («La Santa Continuación») y amor tendente a la perfección en cualquier proyecto, tarea y obra que se realice; es decir, la obra perfecta, acabada, en lo que él denomina el «Amor al Oficio» y «La Obra Bien Hecha».

**Orden:** Expresión de la realidad en términos de figura.

**Noucentisme (o Novecentismo en castellano):** Esta palabra «Novecentismo», creada por analogía con otras usadas en el vocabulario de la Historia del Arte, "Quattrocento, Setecientos», etc., revelaba ya la intención, constante en d'Ors, de embeber de estética la filosofía y la vida. Porque desde el primer momento fue adoptada para designar un movimiento que integraba a los nuevos artistas, pero también el nuevo repertorio de creencias, conductas, costumbres y maneras, determinado todo ello por una radical y consciente oposición al siglo anterior. El movimiento novecentista se definió antitética, polémicamente, frente al estilo de vida del Ochocientos; «Civilidad», «Intervencionismo», «Imperalismo» y «Arbitrarismo»; «Orden»,«Norma» y «Método»; respeto de la forma, del rito, de la letra fueron los lemas esgrimidos. Aunque el Novecentismo fue esencialmente polémico y renovador, se amparaba en la bella tradición católica, grecorromana y renacentista. Ni aun con las generaciones que inmediatamente le precedieron quiso romper del todo. No sólo se asimila el pragmatismo que, en realidad, puede ser considerado ya como un ingrediente imprescindible del pensamiento del siglo

XX, sino también, aunque visiblemente transformado, el esteticismo del Fin– de– Siglo. Como éste, quiere hacer de la vida una obra de arte, pero de arte clásico. ¿Cómo, si no, podría haberse hablado de semejanzas entre *La Bien Plantada* y *Le Jardin de Bérénice* o entre la glosa «Santa María della Salute» y algún texto de D'Annunzio?

El catecismo novecentista tiene las siguientes respuestas:

- El esfuerzo por la unidad contra el gusto por la dispersión
- Roma contra Babel
- El Imperio, irguiéndose sobre la crisis de las naciones
- La política de misión contra la política de irresponsabilidad
- El arte de la belleza contra el arte de la expresión
- El dibujo contra la música
- Las figuras contra las corrientes
- La ley de la constancia contra las leyes de la evolución
- La autoridad contra la anarquía
- El sino del Padre contra el del Proletariado
- El del Labrador contra el del Rústico

Añádase a esta lista «el ideal de la Vida Sencilla» contra el «ideal del lujo» de la falsa civilización burguesa. Porque la más activa forma de refinamiento consiste en la conquista de la simplicidad. Anotemos, finalmente, la actitud genuinamente novecentista de información sobre lo extranjero y de esfuerzo por incorporar el espíritu nacional a la comunidad europea.

**Personalidad – Vocación – Destino:** Tomando el sentido etimológico por donde se enlazan persona y máscara, Eugenio d'Ors considera que la personalidad aparece cuando un valor genéricamente significativo se encuentra afectado al elemento individual. La «persona», en este sentido, es la individualidad que asume y agota una especie. Definición idéntica a la que la Teología da del Ángel, d'Ors muestra la equivalencia de estos dos términos y hace del ángel de cada ser humano, la clave de su personalidad.

En relación con la personalidad (no olvidemos que «personare» quiere decir «hacer resonar nuestra voz») está la *vocación*. Porque todos debemos hacer resonar nuestra persona, el ángel que llevamos dentro, pero sabiendo escuchar su llamada, su voz. La personalidad, el yo es «vocación» ¿Cómo debe entenderse esto? Significa que el hombre no se predetermina conscientemente a sí mismo. Alguien por él desconocido, alguien que habita en él y que, sin él saberlo, constituye su verdadero

ser, traza sobreconscientemente la trayectoria de su destino. Pero éste, el destino, la enigmática confluencia de la personalidad y la historia de la vida, no siempre es predeterminado por la *vocación*, por la voz del Ángel. Solamente al «hombre que puede llamarse verdaderamente hombre», al hombre predominantemente angélico, en términos dorsianos, le acontece así.

**Política de misión:** Filosóficamente, «la política de misión» se distingue –ya desde su raíz– de la democracia y de la dictadura. De la democracia, puesto que mientras ésta parte de un concepto optimista acerca del hombre y de sus disposiciones naturales e ingenuas, la «política de misión» parte de un concepto pesimista, en que el hombre es presentado como conteniendo en su naturaleza una disposición hacia el Mal. El tipo de un postulado conducente a la política de misión es el de la idea de Pecado Original, según la cual el hombre manifiesta en su conducta espontánea las consecuencias de una caída, únicamente redimible en los recursos de la Gracia y con el esfuerzo de la buena voluntad. Si las tendencias de la espontaneidad inducen al hombre al Mal, la obra de la Cultura aparece provista de una función soteriológica, de un carácter de salvación y debiendo ejercerse como una especie de combate continuado contra las fuerzas oscuras que arrastrarían al animal humano hacia el nivel inferior. En definitiva, la conversación y el acrecentamiento del valor del universo solamente los logra el espíritu, así como sólo el triunfo de la Cultura puede mantener en el hombre la civilización. Por eso, si el sistema político de la democracia obliga a las selecciones conscientes a recibir la inspiración del pueblo y a obedecerla (*vox populi, vox Dei*), otra política opuesta, la «de misión», presenta a las selecciones la tarea de *contradecir* perpetuamente la inspiración popular, cuya espontaneidad se dirige siempre al nivel más bajo.

Hemos visto la clara diferencia entre una «política de misión» y una política democrática. Veamos ahora las diferencias entre aquélla y una dictadura. En tanto que el dictador tiende a establecer su independencia de lo normal, manteniendo sus manos sueltas de toda norma, sobre todo de la norma jurídica, el «político de misión», conocedor del valor educativo de la norma y, recíprocamente, del riesgo de anarquía que hay siempre con lo que llamaríamos la *autoridad en libertad*, tiende a limitar en lo posible la irregularidad al origen de su propio poder, y hasta absolver retrospectivamente este origen no en el hecho, ni siquiera en la utilidad, sino en el derecho.

La política, en términos generales, viene a manejar, según los casos, dos grandes grupos de procedimientos. Unos, que se emplean para intervenir en la vida de los llamados pueblos civilizados; otros, en los llamados pueblos salvajes. A los primeros suele reservarse restringidamente el nombre de «Política»; a los segundos, tanto en los medios religiosos como en los coloniales, el término de «Misión». La «Política» maneja medios, por decirlo así, intelectualistas, correspondientes a lo que representa el aprendizaje óptico en la pedagogía individual ordinaria; la «Misión», en cambio, maneja medios más ampliamente vitales, más elementales, más groseros y autoritarios en sí –aunque nada empece a que el futuro de los mismos sea más elevado, más intenso y, en definitiva, más emancipador; medios en cierta manera comparables a lo que, en la pedagogía individual, representa el ejercicio del tacto.

Pero ¿qué acontecería si nos resolviésemos un buen día a aplicar estos últimos métodos a aquella zona que suele reservarse a los primeros, aun con la dura experiencia de que éstos, en muchos casos, fracasan? ¿Qué acontecería si, de pronto, diésemos a la «Política» un áspero, pero eficaz sentido de «Misión»? Al decir «Misión», d'Ors se refería a una civilización ideal más que a una civilización material. Se refería a conocimientos, artes y valores de orden análogo a aquellos que los misioneros predican y hasta imponen entre las poblaciones salvajes. Se refería a la cultura, en general; a la cultura del hacer, a la del conocer y a la del preferir. La «Política de Misión» es estática, lo que no quiere decir que prescinda de la riqueza que dan las venas libres en la vida de la sociedad. Pero, puesto que ni Espíritu ni Cultura se valen de exclusiones, sino perpetuamente de jerarquía, el *quid* estará en lograr lo que Proudhon llamaba «la organización en libertad». Aquí la regla no excluye, al afirmarse, ninguna marginal posibilidad. Todo debía estar, en definitiva, jerárquicamente subordinado. Ahora bien, toda misión verdadera, según el concepto tradicional que asume d'Ors, debe ser «católica», «apostólica» y «romana». Y, por tanto, la «Política de misión», también. Estos tres conceptos son aplicables también a lo político. «Católica» quiere decir que debe darse para todos, con amplitud universal y sin fronteras. «Apostólica» significa que, dada a todos, no debe ser ejercida por todos, ni difusamente entre todos, sino escoger, valerse de órganos seleccionados, calificados, especiales. No tendrá, pues, carácter democrático, aunque su alcance llegue a lo popular. La misión ha de ser también romana: es decir, unipolar, reducible a lo uno. Ese concepto está directa y estrechamente ligado a la idea según la cual al Estado le toca, como órgano de la cultura, resolver tres problemas: el de la Educación,

el de la Selección y el de la Autoridad. La Ley de la Educación se cifra en que haya tarea para todos (Trabajo); la de la Selección, que se reúnan en compañía los mejores (Deber); la de la Autoridad, que el Jefe sea independiente, por modo supremo (Competencia). La «Política de misión» no es una política democrática, y por ello no sólo no tiene que seguir a la opinión pública, sino precederla y, si fuese necesario, fabricarla. Mas lo importante es que por el campo social corra «la sangre del servicio». Con otras palabras: cada hombre debe ser un servidor; cada servicio constituir una dignidad. Y cada dignidad, un deber. Y cada deber, una técnica. Y cada técnica, ser ganada por aprendizaje. Pues bien: en la «Política de misión» es noble quien se considera con más deberes que los demás, y autoridad la tiene el que es autor de algo (autoridad = autor), sobre lo que ha hecho y en la proporción que lo sigue haciendo (el Padre sobre el hijo o el Gobernante sobre el pueblo). Y así, con una transposición muy en su estilo, nuestro filósofo ha podido llegar a ver en el «político de cultura» un misionero laico que predica a las gentes la «buena nueva» de la epifanía de la cultura. Mas no debe limitarse a predicarla, sino que, llegado el caso, la impondrá coactivamente también. «La lucha por la Cultura es una lucha de imposición» o, lo que es casi igual, un «despotismo ilustrado», a la gran manera del siglo XVIII. Eugenio d'Ors es un convencido preconizador de la política de autoridad, pero teniendo en cuenta, como hemos visto, que «autoridad» corresponde a «autor».
En 1934, d'Ors publicó los *Principios de política de misión*, que en forma aforística enuncian las ideas esenciales de dicha política:

1) En la Naturaleza hay pecado. En la Nación, es decir en la versión política de la Naturaleza, hay pecado.
2) El Espíritu debe redimir la Naturaleza. La Cultura debe redimir la Nación.
3) El órgano de la Cultura para redimir a la Nación se llama Estado.
4) ¿Quién realiza el Estado? a) La Educación; b) La Selección; c) La Autoridad.
5) La condición óptima para la Educación es la libertad humanística. La condición óptima para la Selección es la jerarquía corporativa o hereditaria. La condición óptima para la Autoridad, la unidad de mando.
6) Cada hombre, un servidor. Cada servidor, una dignidad. Cada dignidad, un deber. Cada deber, una técnica. Cada técnica, un aprendizaje.

7) La puerta abierta a las vocaciones de los hombres. La puerta abierta a las vocaciones de los pueblos. La puerta abierta, pero el ingreso, canalizado.
8) Que el cauce no excluya, con todo, la posibilidad del salto. Ni la unidad, la variedad. Ni la norma, la excepción. Ni el orden, el súbito recurso a la fuerza.
9) Que se oigan todas las voces. Que la domine la voz de mando.
10) El día siguiente a la fuerza se llama responsabilidad.
11) Ni evolución ni revolución: intervención.
12) Un centro para la Autoridad: el Imperio. Un centro para la Selección: Europa. Un centro para la Educación: Roma.
13) Toda misión deber ser católica, es decir, universal; apostólica, es decir escogida; romana, es decir, una.
14) Ley de la Educación, el trabajo para todos. Ley de la Selección, la asamblea para los mejores. Ley de la Autoridad, la suprema jefatura, independiente.
15) Ni un día sin propaganda. Ni un año sin deliberación. Ni un siglo sin dictadura.
16) No casarse con la patria: incesto. No querer nutrirse con su historia: dispepsia.
17) Siempre habrá pobres entre vosotros. Cuidad de que no sean siempre los mismos.
18) Ni secar fuentes ni doblarse a torrentes.
19) Hay que salvar a los pueblos contra sí mismos.
20) No seguir la opinión pública. Precederla, fabricarla.
21) No servir a señor que se pueda morir.

D'Ors resumió genialmente toda su teoría política en esta frase: «Como política, ésta. La de Dios en su Trinidad. *Autoridad*, política del Padre. *Trabajo*, política del Hijo. *Cultura*, política del Espíritu Santo». Política, pues, de contenido y alcance universales, no democrática, antinacionalista, antiseparatista, defensora de la unidad católica.

**Ritmo:** El ritmo es la ley que realiza la síntesis entre los dualismos vitales de lo sensual-conceptual, sentimental-intelectual, razón-intuición, reposo-movimiento. Así, se impone freno, norma y medida al movimiento desenfrenado y al instinto y a la pasión del hombre mediante esa ley rítmica que armoniza las acciones y voluntades humanas. El ritmo confiere *continuidad*: supone una armonía de lo continuo, de lo cambiante y de lo fluyente, del movimiento, en suma. Ya sabemos que la realidad no permanece en reposo; pero en su cambiar se introducen elementos fijos

para repetirse periódicamente, es decir, rítmicamente. El ritmo sería la perfecta y armónica coordinación entre todas las cosas existentes: las naturales y las acciones humanas. El arte sería la síntesis de nuestra existencia creativa revelada por medio del ritmo.

**Sencillez:** Cualidad que se encuentra tanto en lo refinado, rico y magnificente, como en lo rudimentario, pobre y menudo. Lo «sencillo» no supone, por tanto, un estar escaso de elementos o falto de perfeccionamiento y evolución. La «sencillez» puede así estar presente en el arte más primitivo y arcaico, como en el más sabio y desarrollado.

En el orden estético, la «sencillez» indica sinceridad en el artista y excluye de lo representado todo cuanto no tiene razón de ser, cuanto no es pertinente; produciéndose así la conformidad del artista consigo mismo y con el objeto. El artista rehusa, e incluso rechaza, la fácil «exuberancia» y se acoge a la difícil «simplicidad», lo que le permite captar las cosas «que no tienen nada de particular».

**Trabajo:** El *homo faber* responde a la actitud del hombre que dirige su actividad sobre el exterior; la actividad que propiamente corresponde a tal arquetipo es el trabajo.

Bajo la figura del *homo faber*, se encierra aquella actividad del hombre por la que, en su trascender sobre lo real, se le puede llamar productor o trabajador.

Trabajo no es cualquier actividad: para considerarla como trabajo debe ser actividad humana, acto humano. Entendemos por tales actos «aquellos que dimanan de la voluntad libre y de los cuales, en consecuencia, el hombre se siente responsable y dueño».

El trabajo humano, en cuanto actividad racional y libre, admite infinitas variedades posibles, ya que el ser del hombre –que sigue a la forma– es un ser en cierto sentido infinito también, pues el «alma intelectual, en cuanto comprende todas las cosas y tiene poder para hacer infinitas cosas (...) permite al hombre preparar los instrumentos de infinitos modos para infinitos efectos», a diferencia de los animales, que poseen la perfección operativa para desarrollar un tipo concreto y determinado de actividades.

Quedan, por tanto, fuera de lo que entendemos por trabajo, toda actividad animal o mecánica, pues «una actividad es humana –y en ello se diferencia de la actividad animal y del acontecer cósmico– cuando el sujeto se propone el fin y comprende el sentido de la acción, o sea, comprende el sentido del fin y de los medios».

De aquí se desprende una característica importante: el trabajo corresponde –dice d'Ors– «a una actividad del espíritu que (...) encuentra su finalidad en las cosas». Dicho en terminología más afín a la filosofía clásica, «no es trabajo la actividad que tiene el fin en sí, y es trabajo la actividad que *de un modo y otro*, tiene un fin fuera de sí».

Esta actividad que tiene el fin fuera de sí cesa en el momento en el que el fin propuesto se alcanza: así podemos decir del trabajo que es *actividad en la distancia*, porque en cuanto desaparece la distancia entre sujeto y fin exterior, deja de haber trabajo.

«Aquí el hombre modifica las cosas, las deja cambiadas de como estaban»: con estas palabras hace referencia d'Ors a lo que llamaremos el *sentido objetivo* del trabajo; el hombre, mediante esa actividad, hace realización exterior –en los sentidos antes apuntados–; dicho de otro modo, se trata de la heterorrealización que lleva consigo el trabajo: el hombre modifica la realidad que no es él mismo. En este sentido podemos decir que el hombre, cuando trabaja, produce una forma (elemento inmaterial determinante) bajo la dirección del espíritu humano (inteligencia y voluntad) en la realidad.

Adelantamos que d'Ors admite también un sentido subjetivo del trabajo. Pero como veremos más adelante, el sentido subjetivo hace referencia a valores –como el bien, la belleza– y por eso considera que tal dimensión del trabajo corresponde a la noción de *homo ludens*. Lo propio del *homo faber* es solamente el sentido objetivo del trabajo.

Ya tenemos los elementos necesarios para poder decir que el trabajar orsiano coincide con la conocida noción aristotélica de *poiesis* –el *facere* latino–.

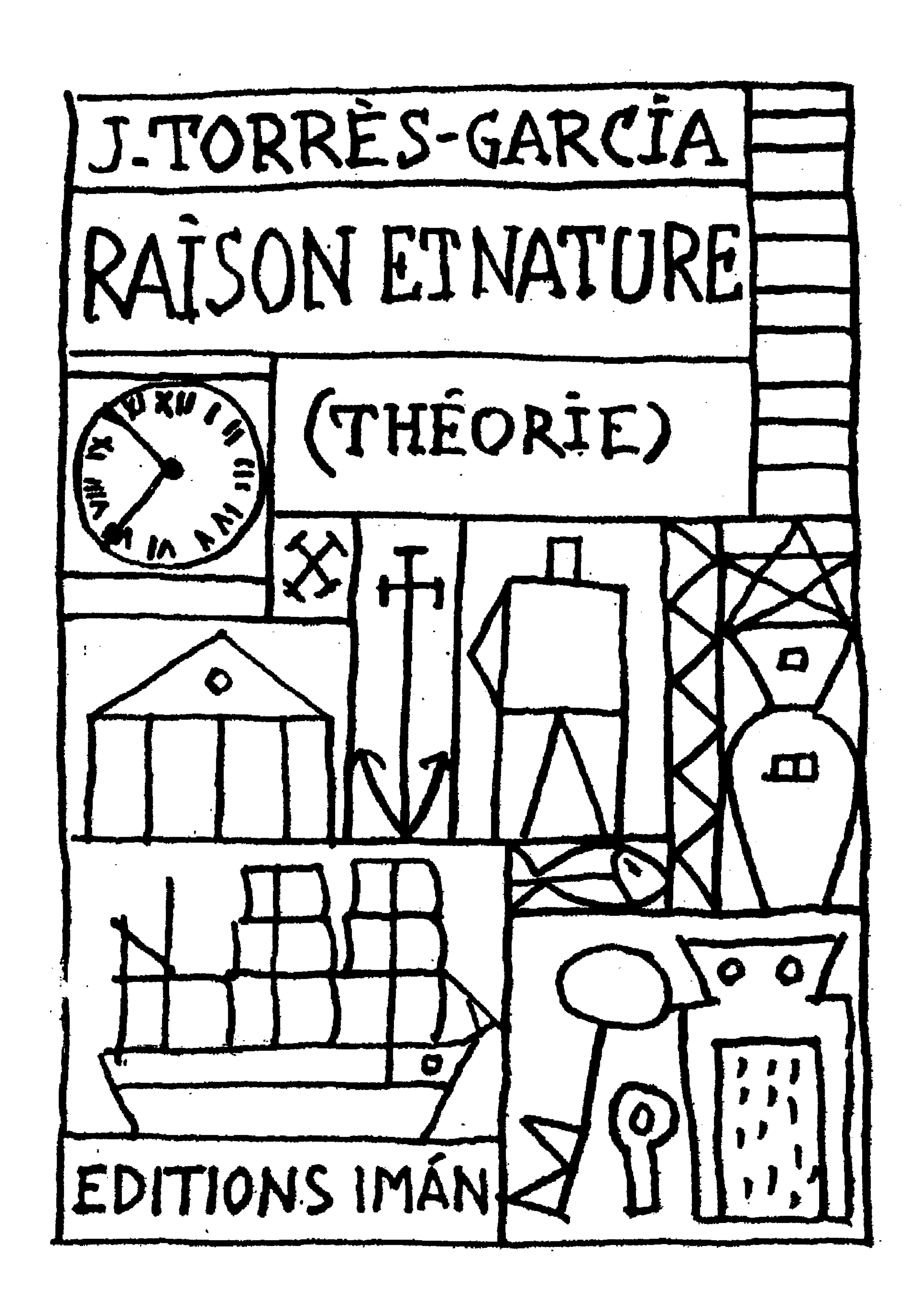
La razón –el *logos*– tiene una función técnica –*logos poetikós*– cuya actividad propia es el hacer, y cuyo producto específico es la técnica –la *techné*–. En muchas ocasiones habla d'Ors del artesano: lo hace así porque entiende que el ente trabajado es un *artificiatum*, producto propio del arte, que –como sabemos– es un modo de referirse Aristóteles a la *poiesis*.

**Tradicionalismo:** La tradición es la única forma de ciudadanía, de cultura, de vida, y también del propio ser del hombre. D'Ors defiende a ultranza la tradición como forma histórica y de vida del hombre, y escribe: «Nada de robinsonear. No estamos en una isla desierta, sino en una ciudad dentro de otra ciudad, que es la cultura, dentro de otra, a su vez, que es la historia. Levantamos los párpados y vemos inmediatamente compañía. Tendemos el meñique y tocamos colaboración. Abrimos la boca

y respiramos tradición». La tradición hace al hombre, «hombre». Sólo el que continúa es digno de ser llamado «hombre». El que no sigue y respeta la tradición es un *dilettante*, un «frívolo», un «impío» e, incluso un «inmoral».

El tradicionalismo será imprescindible para la estética y para el arte, puesto que hará un arte falso quien no sepa heredar y seguir la enseñanza de la tradición artística correspondiente al espíritu de su país. El artista, para crear un arte sincero, auténtico y válido, debe adoptar un estilo que sea la resultante de todo el arte que ha precedido su realización. Lo contrario de esta actitud, de esta postura de respeto ante la tradición de su más directo pasado artístico será engaño, falsedad, copia o traición. Porque, según d'Ors: «Copiará fatalmente quien no sepa heredar. Cuanto no es tradición, es plagio».

# PUNTOS DE VISTA




Joaquín Torres García. Proyecto de portada del libro *Raison et Nature* (cerca 1930).
Tinta y lápiz sobre papel, 12.5 x 8.5 cm. Colección particular, Montevideo.

# Gaos y los estudios de la filosofía en América Latina

*Pablo Guadarrama González*

La huella del asturiano José Gaos (Gijón, 1900 – México, 1969) en la recuperación crítica de la memoria histórica del pensamiento de los países latinoamericanos, especialmente de sus ideas filosóficas, es indudablemente significativa. Su labor entroncó armoniosamente con la preocupación proveniente del siglo XIX proclamada ya por Juan Bautista Alberdi sobre la necesidad de una *filosofía americana,*[1] y por José Martí en relación con la necesidad de una enseñanza de la cultura de *Nuestra América.*[2]

Ni en Alberdi ni en Martí, como en otros tantos pensadores latinoamericanos que compartieron tales ideas, se albergaba al respecto la más mínima postura sectaria o chauvinista. Tampoco la consideración de que la filosofía o el pensamiento debiesen reducir su objeto a temas de circunscripción nacional o regional. El argentino se previno de posibles confusiones al sostener que: «La filosofía, como se ha dicho, no se nacionaliza por la naturaleza de sus objetos, procederes, medios, fines. La naturaleza de esos objetos, procederes, etc. es la misma en todas partes. (...) En este sentido, pues, no hay más que una filosofía»;[3] en tanto el cubano en franca declaración receptiva universal acentuaba: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas».[4]

Solamente se trataba de destacar la idea sobre la necesaria perspectiva latinoamericana, esto es, correspondecia, función y utilidad, que debía tener el planteamiento de múltiples problemas tanto de la filosofía como de otras formas del pensamiento, las ciencias, las artes, etc. Esta preocupación

[1] *«De aquí es que la filosofía americana debe ser esencialmente política y social en su objeto; ardiente y profética en sus instintos; sintética y orgánica en su método; positiva y realista en sus procederes; republicana en su espíritu y destinos». Juan Bautista Alberdi, «Ideas para un curso de filosofía contemporánea», en* Ideas en torno de Latinoamérica, *UNAM-UDUAL, México, 1986, V. I. p. 150.)*

[2] *«La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria.» José Martí. «Nuestra América» en* Obras Completas, *Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 18)*

[3] *Alberdi, Obra cit.* idem.

[4] *Martí, Obra cit.* idem.

se mantuvo e incrementó en otros prestigiosos intelectuales como José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, etc.

Gaos, destacado discípulo de Ortega y Gasset, profesor de filosofía en Zaragoza, que llegó a ocupar el rectorado en Madrid en los conflictivos años de la República, se vio precisado al exilio en México, donde se consideró un *transterrado* junto a un prestigioso grupo de intelectuales españoles que por entonces llegaron a América y la mayoría permanecieron en ella hasta sus últimos días.

El papel desempeñado por los profesores españoles emigrados a tierras americanas a la caída de la República ha sido muy significativo especialmente en el terreno filosófico. Además de Gaos, los nombres de Joaquín y Ramón Xirau, José Manuel Gallegos Rocafull, María Zambrano, Eduardo Nicol, Eugenio Imaz, Joaquín Álvarez Pastor, Luis Recaséns Siches, Juan Roura Parella, Jaime Serra Hunter, Francisco Carmona Nenclares, Manuel Granel, Martín Navarro Flores, José Ferrater Mora, José Medina Echavarría, Juan David García Bacca, Wenceslao Roces, Adolfo Sánchez Vázquez, etc. forman ya parte inexorable de la vida filosófica latinoamericana del presente siglo. «El exilio español de 1939 en sus aspectos filosóficos, literarios y artísticos, –plantea Gabriel Vargas Lozano– constituye uno de los movimientos migratorios de intelectuales más significativo del siglo XX»[5]. Al menos para la cultura filosófica latinoamericana constituyó un hecho trascendental en esta centuria.

Al llegar a América Latina, Gaos encontró en aquellas ideas reivindicadoras de su pensamiento el caldo de cultivo favorable para desarrollar su visión historicista y «circunstancialista» de la filosofía.

Desde temprano él había manifestado preocupación por algunos síntomas de olvido respecto a la herencia espiritual que traía por doquier la vida moderna, a diferencia de épocas anteriores. Así en 1944 sostenía con añoranza de los viejos tiempos: «La humanidad ha vivido tradicionalmente en convivencia con sus muertos. ¿Nos damos cuenta de lo que significa nuestra vida? Porque somos nosotros unos primeros humanos vivientes *sin muertos*. Nosotros ya no tenemos lo que nuestros antepasados llamaban *nuestros difuntos*. Hay quienes han visto en la solidaridad con los difuntos la patria. (...) Por eso nosotros, todos nosotros, seremos apátridas.»[6]

Por suerte, aunque en verdad existen y proliferan aún tales síntomas, no era absolutamente cierta tal idea de Gaos y mucho menos en México, donde

[5] *Vargas Lozano, Gabriel. «Presentación». Varios autores,* Cincuenta años de exilio español en México. *Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, p. 6.*

[6] *Gaos, José* Curso de Metafísica, *Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1993. t. I. p. 120.*

cualquier síntoma de amnesia histórica puede ser tan fatal en el destino de ese pueblo. También esto atañe a otros latinoamericanos que con la modernización –y lo que es todavía peor, la amenaza de ser postmodernos sin ser aún plenamente modernos– son inducidos a desarraigar múltiples pilares y valores de sus culturas, en especial el pensamiento más soberano y progresista.

Al planteamiento de la actitud ante el pasado en Gaos no dejan de serle necesarios algunos retoques y rectificaciones, especialmente frente a la actitud a asumir ante un posible presente extraño, como ha sugerido Horacio Cerutti[7], pero en él subyace permanentemente el firme criterio de que el cultivo de la conciencia histórica es la premisa indispensable para asumir el futuro. Convencido de la necesidad de contribuir a la recuperación de la conciencia histórica, Gaos se dio a la tarea de inculcar esa idea en sus alumnos y discípulos más cercanos, entre los cuales sobresalió Leopoldo Zea, quien ha proseguido esa labor de manera encomiable.[8]

Gaos se percató de que su *transtierro* se había efectuado a un pueblo que luchaba por mantener vivo el amor a las tradiciones patrióticas y culturales frente a la amenaza del vecino poderoso que le había enajenado no sólo elementos espirituales, sino la mitad de su territorio. Y en aquellas condiciones su labor concientizadora contra los imperialismos culturales y el colonialismo mental fue extraordinaria, como destacó otro de los que continuaron muy dignamente esa labor, el panameño Ricaurte Soler.[9]

Aun cuando había adoptado la ciudadanía mexicana desde el inicio de su exilio, Gaos se abstuvo de intervenir en la política nacional, en correspondencia con lo establecido en ese país en relación con los extranjeros, y como expresión de gratitud ante el gesto solidario del mismo. Pero no hubiera sido consecuente con sus propias consideraciones sobre el carácter eminentemente político del filosofar en lengua española que él había destacado, si hubiese evadido los temas de la política en la perspectiva filosófica. De tal manera, en múltiples conferencias y escritos se destila el enfo-

[7] *«... habría que retocar, no digo quizá rectificar la fórmula ya clásica de José Gaos. Es que no se trata de negar nuestro pasado para comprometernos con un pasado vivo en la medida en que todavía no ha sido realizado. Es ese pasado vivo, son esos sueños no cumplidos, son tantos y tantos anhelos, dolores, quejidos y esperanzas las que todavía reclaman satisfacción entre nosotros.» Cerutti, Horacio,* Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina, *Universidad de Guadalajara, 1986. p. 64.*

[8] *«Zea ha consagrado la filosofía en nuestra América, porque se consagró a la filosofía de nuestra América, más que desde la marginación y la barbarie,* contra *ellas. Zea sólo tiene deudas recíprocas con su América, porque América le debe también haber contribuido a su multilateral y genuino* descubrimiento.» *Guadarrama, Pablo, «Urdimbres del pensamiento de Leopoldo Zea frente a la marginación y la barbarie»,* Cuadernos Americanos, *Nueva Epoca, Universidad Nacional Autónoma de México, México, n. 36. nov-dic. 1992, p. 64.*

[9] *Soler, Ricaurte «Algunos conceptos de José Gaos aportativos a la historiografía de las ideas en América», en* Cincuenta años de exilio español en México, *edi. cit. p.22.*

que político de innumerables cuestiones relacionadas con su consagrada misión de cultivo de la memoria histórica hispanoamericana, aunque siempre con el mayor rigor académico.

La formación filosófica de Gaos era muy sólida. Realizó estudios de licenciatura en Valencia y Madrid, donde desarrolló su doctorado en 1928. Anteriormente estuvo un año de lector en Montpellier, y además de las lenguas clásicas se destacó como traductor del alemán, especialmente del díficil lenguaje de Heidegger.

Según su propia confesión de 1958 sobre su evolución filosófica: «Hacia 1930 empecé a hacer el conocimiento de Heidegger, y entre 1933 y 1935, el de Dilthey. (...) En suma: que he vivido como *la verdad*, por lo menos la escolástica de Balmes, el neokantismo, la fenomenologia y la filosofía de los valores, el existencialismo y el historicismo. Aunque no. Estos últimos ya no pude acogerlos como la verdad... Ya estaba escarmentado por la sucesión de verdades anteriores. Pues, ¿a qué puede mover semejante sucesión histórico *–biográfica* de verdades, semejante sucesión vivida, mucho más que la sucesión del pasado sabida por la Historia; a qué sino al escepticismo?».[10]

Sería muy simple pensar que sus ideas desembocaron finalmente en el escepticismo y se estaría muy lejos de la verdad. Mas si se tiene en consideración aquella sugerencia de Marx según la cual «no se juzga a un individuo por la idea que tenga de sí mismo...»[11], a la que Lenin añadía que los filósofos no deben ser valorados por las etiquetas que ostentan, para este autonanálisis de Gaos se deben tener muy presentes esas sugerencias.

Es cierto que su formación filosófica primera se realiza en el seno de la ortodoxia católica y esto puede apreciarse en su manejo de Santo Tomás y Balmes, especialmente en las consideraciones que les mantiene aún años después cuando en su madurez se considera «un católico irreligioso por intermedio de la filosofía»[12]. Nunca abandonó su creencia en Dios, porque tal vez pensaba como Voltaire, que este era muy necesario y que si no existiese habría que inventarlo. Para Gaos, Dios era el único reservorio posible de la verdad absoluta[13]. El idealismo filosófico permeó su pensamiento, pero efectivamente su distanciamiento de la neoescolástica fue marcado.

[10] *Gaos, José,* Confesiones profesionales, *México, 1958, p. 33.*

[11] *Marx, Karl,* Contribución a la crítica de la economía política, *Editora Política, La Habana, 1966. p. 13.*

[12] *Gaos, José,* Curso ... *edi .cit. T.I. p. 11*

[13] *«¡La verdad absoluta, por ejemplo, en poder del hombre, en poder de un dictador! La verdad absoluta requiere, para no ser el instrumento específico de lo satánico, en su poseedor la moralidad absoluta. Por ello sin dudas nos ha hecho a los hombres el beneficio sumo de reservársela para sí Dios». Gaos, José,* Pensamiento de lengua española, *Editorial Stylo, México, 1945, p. 339.*

Sin embargo, no es aceptable su criterio de que el historicismo no haya prendido fuertemente en él. Tampoco destaca esa especie de «raciovitalismo»[14] que recibió de Ortega y Gasset y que impregnó esa visión tan personalista y circunstancial de la filosofía que se aprecia en sus cursos y ensayos, y que le abriría el camino para mayores aproximaciones a la problemática específica del filosofar en esta región de América. Según plantea acertadamente Héctor Guillermo Alfaro «la filosofía de José Gaos significó para el contexto hispanoamericano una innovadora forma de utilización de ciertos temas planteados por Ortega y Gasset, como el hombre, la circunstancia y la perspectiva. Pero también de las respuestas dadas por Gaos al problema de la circunstancia latinoamericana, por mediación de esos temas orteguianos, se desarrollaron a la vez sus más particulares preguntas, es decir, su propia filosofía.»[15]

Y en tal sentido compartía el criterio de Kant de que no se aprende filosofía sino a filosofar y por eso en ocasiones se consideraba un *rekantiano*,[16] para diferenciarse de los neokantianos como Windelband con quienes había compartido inicialmente algunas ideas, hasta que comprendió que éstas surgen en lógico vínculo con las del pasado, pero ante todo por las nuevas circunstancias históricas sociales y espirituales en general que contribuyen decisivamente a engendrarlas.

## I. Historicismo e inmanentismo:¿materialismo?

El tema del historicismo y el inmanentismo constituyó uno de los principales en los cursos de metafísica que Gaos impartió en los años cuarenta. El inmanentismo, a su juicio, consistía en una condición de la modernidad preocupada por la vida real y concreta del hombre como persona que presuponía una ruptura con el trascendentalismo de la cristiandad medieval, el cual se ocupaba fundamentalmente de la esfera escatológica y divina.

Según él: «La filosofía occidental, a partir de los fines de la medieval y principios de la moderna, dibuja un nítido movimiento de reiterada ascendente emancipación de su vinculación al cristianismo –hasta nuestros días. En filosofías que se ocupan con 'este mundo', con 'esta vida' hasta desen-

[14] *Guy, Alain,* Histoire de la philosophie espagnole, *Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 253.*

[15] *Alfaro López, Héctor Guillermo,* La filosofía de José Ortega y Gasset y José Gaos, *UNAM, México. 1992. p.73.*

[16] *Gaos, José,* La filosofía en la Universidad, *Imprenta Universitaria, México, 1956, p. 43.*

tenderse absolutamente y por principio de 'otra vida', de todo otro mundo.»[17]

A diferencia del catolicismo que se considera en todo primario, Gaos plantea que el inmanentismo es «un vivir la vida, el mundo, *como si no se les hubiere vivido como correlato de otros*» (La cursiva es de Gaos, que acostumbraba a hacerlo en sus manuscritos para enfatizar el tono de su voz durante la conferencia)[18]. Este nivel de emancipación mental en los países de lengua española se había producido, según su criterio, de una forma más lenta y rezagada por la fuerza del catolicismo. Y este hecho tendría lógicas repercusiones en las particularidades del devenir de todo su pensamiento y en particular de su filosofía.

«La vida en el catolicismo –aseguraba–, en la presencia de Dios, es la vida en la presencia de la muerte; la vida en el inmanentismo, en la ausencia de Dios, es la vida en la ausencia de la muerte»[19]. El había experimentado en la propia evolución de su pensamiento ese traspaso de preocupaciones que apreció como una generalidad de la filosofía hispanoamericana de los últimos tiempos. Sin abandonar su fe, la filosofía, especialmente existencialista y vitalista, le indujo a preocuparse más por la vida y sus potencialidades, que por la muerte, aun cuando reconocía que este tema hubiese tomado mayor auge y profundidad en la filosofía contemporánea[20], pero desde una perspectiva muy distinta a la del catolicismo.

La acentuación que pone Gaos en la vida le induce a una concepción de identificación entre la filosofía, su historia y su propia vida personal. A él mismo se le puede aplicar aquella idea de que todo filósofo considera que su pensamiento es un parteaguas y la historia de la filosofía culmina en él. «Porque en nuestra vida –confesaba Gaos– hemos vivido la historia de la filosofía de dos maneras. Toda la historia de la filosofía anterior a la edad de nuestra vida en que empezamos a vivir la filosofía y su historia, en que podíamos empezar a vivirla, sólo la vivimos, sólo podíamos vivirla llegando a saber de ella en y por la Historia, la ciencia histórica, de la filosofía. Pero la historia de la filosofía ha proseguido su marcha milenaria paralelamente a la de nuestra vida desde dicha edad, desde dicha edad sucedieron a bergsonismo y neokantismo, fenomenología, filosofía de Scheler, existencialismo; pues bien esta parte terminal, hasta ahora de la historia de la filosofía, no la hemos vivido sólo llegando a saber de ella en y por la Historia de la filosofía, sino que la hemos vivido real y verdaderamente como

[17] Pensamiento... *edi. cit. p. 40.*
[18] Curso... *edi. cit. T.I. p. 24.*
[19] Idem. *p.. 72.*
[20] Idem. *p. 75.*

creación de nuestra vida. Ello pudo por un momento detener el efecto de la Historia de la filosofía. La filosofía actual pareció asumir la historia entera de la filosofía y representar *la* filosofía por el solo hecho de ser la actual; y por el solo hecho de ser la actual pareció la filosofía que debía ser profesada, y lo fue efectivamente; mas el propio sucederse de filosofías actuales (...) devolvió a todas ellas el carácter de históricas, reiteró los efectos de la Historia de la filosofía»[21].

Ese carácter de históricas que implica comprender su condición de superables y que el mayor contenido de sus verdades estaba en correspondencia con las circunstancias en que cada una era engendrada, motivó en Gaos la incesante búsqueda de nuevos planteamientos filosóficos que contribuyeran al enriquecimiento de su vida. En el pensamiento hispanoamericano encontró al respecto muchos elementos dignos de consideración y por eso inculcó a muchos de sus alumnos que se dedicaran a la investigación de la historia de las ideas filosóficas en Latinoamérica por las enseñanzas que podían traer para estos pueblos.

Su consagración a la filosofía fue genuino sacerdocio, como debe ser vivida propiamente la filosofía por quienes de manera auténtica la cultivan y viven *por* y *para* la filosofía en lugar de vivir *de* la filosofía. Vivir *en* la filosofía significa recrear constantemente su historia, no por simple lujo intelectual o ejercicio de erudición, sino para encontrar las posibilidades y límites de los instrumentos racionales ensayados por *nuestros difuntos* y la validez de su historicidad para las nuevas épocas.

También Gaos, como todo filósofo, pensó que su filosofía sería la de todo porvenir. Y siempre de algún modo será justificada tal actitud ante las concepciones filosóficas que todo hombre suscribe, de lo contrario habría que concluir que la demagogia y la hipocresía han marcado el paso de la historia de la filosofía, argumento absolutamente infundamentable.

«El historicismo –para Gaos– nos ha enseñado la mudanza de las cosas humanas que se presentan como incompatibles con la tradicional concepción específico-individual o esencial-individual de la realidad universal. El historicismo *consiste* en el reconocimiento de tal mudanza y en la afirmación en la tesis de tal incompatibilidad. Mas la concepción tradicional no dejaba, no deja de tener fundamento *in re*, en la realidad, *en la realidad humana misma*, a saber en la realidad de la mente humana. Entre las mudanzas históricas de esta realidad humana figura una etapa de mente especificante o esencializante de individualidades; una etapa, pues, en que los correspondientes individuos no pueden pensar, ni hablar, sino especifi-

[21] Idem, *T. II, p. 47.*

cando o esencializando: nosotros estamos aún dentro de esta etapa aun cuando el historicismo pudiera significar que empezábamos a salir de ella. En este caso el futuro no estaría en una salida del historicismo por una superación del mismo, sino en un abandono definitivo del especificismo o esencialismo por una instalación definitiva en el historicismo en términos que hoy por hoy no podemos concebir– lo que me parece de que estamos todavía en la etapa de la especificidad y la esencialidad»[22].

La contribución al triunfo del historicismo implica el estudio circunstancial de la historia de las ideas y de toda cultura. Ya que para él la historia no existe en abstracto como un demiurgo, sino que no es más que la realidad de la historicidad humana[23], por lo que las categorías que sirven para el estudio de tal historia necesariamente deben partir de una construcción *a posteriori* aun cuando su utilización siempre aparecerá como *a priori*[24].

La terrenalidad que Gaos atribuye al historicismo articula con lo que denominaba como *inmanentismo*, que aunque consideraba constituía más un propósito que una realidad –pues el hombre siempre a su juicio se complicará con alguna trascendencia– se acrecentaba con la modernidad[25].

El inmanentismo de Gaos no es más que la expresión creciente de la proyección humanista y desalienadora que se observa en la filosofía moderna, especialmente desde la Ilustración, y en el caso de América Latina dicho proceso experimentó aceleraciones mayores que en la propia península ibérica a tenor con las demandas independentistas de esta región. Francisco Larroyo discrepó de ese inmanentismo de Gaos al que consideró, en verdad, una expresión del *antropologismo* de la modernidad dada en la creciente preocupación por el hombre individual[26].

En tanto su historicismo constituía de algún modo una de las manifestaciones a través de las cuales se expresaba su vínculo con la concepción dia-

[22] Idem. *T. II. p. 91.*

[23] Pensamiento... *p. 18.*

[24] *«Para nuestro autor las categorías se convierten en herramientas de análisis en un proceso a* aposterioridad– a prioridad: *en primer lugar, la categoría se origina* a posteriori, *en el devenir histórico y a partir de una realidad concreta (nuestra cultura latinoamericana); luego se constituye en un instrumento de análisis que permite organizar los hechos empíricos estudiados, es decir, funciona a priori respecto de las articulaciones de la Historia de las ideas o de la filosofía. Pero para que esta historia sea capaz de revelar la novedad y peculiaridad de la realidad historiada, las categorías de análisis deben haber tenido un origen empírico e histórico en aquella realidad . Ahora bien la postulación de un origen empírico y no* a priori *de las categorías históricas supone una decisión axiológica respecto del sujeto de la historia, que ya no puede ser un universal abstracto» Fernández de Amicarelli, Estela. «José Gaos y la ampliación metodológica en historia de las ideas»,* Cuadernos Americanos, *México, n. 20. marzo, abril 1990. p. 33.*

[25] *Idem. p. 41.*

[26] *Larroyo, Francisco,* La filosofía iberoamericana, *Editorial Porrúa, México, 1978, p. 50.*

léctica del desarrollo y en especial de la historia, que habían alcanzado en Hegel y Marx dos puntos importantes desde perspectivas tan distintas: entre quien concibió una filosofía de la historia para todos los tiempos y quien aspiró a poner en crisis todo sistema filosófico que lo pretendiese.

En ocasiones se ha querido establecer relaciones entre las tesis historicistas sobre el papel de las circunstancias en la conformación de la vida espiritual de la sociedad con el marxismo. No es menos cierto que siempre se podrán encontrar puntos de contacto entre el «idealismo inteligente» y la concepción materialista de la historia. El propio Ortega y Gasset, no obstante sus grandes discrepancias con Marx, se vio precisado a reconocer que: «La gran porción de verdad que hay en el materialismo histórico ha arrancado muchas máscaras, ha desnudado muchas caras de 'idealistas'»[27].

Los puntos de contacto entre el circunstancialismo orteguiano de Gaos y el materialismo histórico de Marx son sin duda reales, pero extraordinariamente débiles. Más bien la postura de Gaos parece coincidir con lo que Gustavo Bueno ha denominado *materialismo subjetivo* que «puede interpretarse como un método reductivo de análisis que permite explorar sistemáticamente los componentes interesados –en el sentido subjetivo– de cualquier empresa política»[28] a diferencia del *materialismo objetivo*[29].

La postura de Gaos sobre la significación de las circunstancias en la gestación y desarrollo de las ideas en definitiva siempre estaría permeada por su concepción personalista, vitalista y religiosa que le imposibilitaba una mayor aproximación a las posiciones del materialismo filosófico en general y del marxismo en particular. Gaos no escapó a la opinión generalizada de que el marxismo constituía una especie de fatalismo economicista y que conducía a la implantación de otra forma de totalitarismo, el comunismo en la versión staliniana, tan nefasta como el fascismo de la cual había sido víctima el pensador español.

También se explica su enfrentamiento a las versiones edulcoradas de materialismo dialéctico que se pusieron de moda por entonces y que simplificaban todas las formas de desarrollo. Pero, inteligentemente, Gaos supo diferenciar a Marx de los *marxismos*, y por eso asintió ante varios

[27] *Ortega y Gasset, José,* Ideas y creencias, *Revista de Occidente, Madrid, 1959, p. 174.*

[28] *Gustavo Bueno,* Primer ensayo sobre las categorías de las «ciencias políticas», *Biblioteca Riojana, Logroño, 1991, p. 93.*

[29] *«Lo decisivo es distinguir dos planos del materialismo: el plano del materialismo subjetivo, como doctrina del origen de la fuente energética de la acción en estratos individuales, o a través de ellos para servir a fines que nada tienen que ver con ideologías u objetivos abstractos o míticos, y en el plano del materialismo objetivo como doctrina de la concatenación objetiva e impersonal resultante acaso de la composición de los propios vectores subjetivos. Aquí materialismo se opone a teleología, a cualquier doctrina sobre el plan oculto de la naturaleza»* Idem, *281.*

argumentos del materialismo histórico. De ahí que planteara: «la vida intelectual tiene condiciones materiales que si no bastan a darle toda la razón al materialismo histórico, han sido puestas en evidencia irrefragable por las peripecias en que vienen siendo tan tremendamente pródigos nuestros días»[30].

A la vez supo considerar a Marx como uno de los iniciadores de la filosofía contemporánea por su inversión de Hegel, y su «combinación de *divinización del hombre y existencialismo avant la lettre*»,[31] que evidencian que Gaos en los años cuarenta reconoce el sentido profundamente humanista que subyace en el pensamiento de Marx. Además en su labor docente supo plantear sin titubeos, como lo refleja su libro póstumo *De antropología e historiografía,* que el materialismo histórico es un pensamiento de alta estofa. Era lógico esperar una consideración de tal naturaleza en quien jamás se conformó con formar juicios precipitados sobre filósofos y mucho menos a través de obras de segunda mano.

## II. Otras propuestas metodológicas

Ante todo el filósofo español que tanta atención otorgó al estudio de la historia de las ideas supo diferenciar bien esta disciplina y en particular la historia de la filosofía como una actividad eminentemente filosófica. «Pero los historiadores de la filosofía han de ser filósofos: – aseguraba– hay unanimidad en que la historia de la filosofía ha de ser filosófica: y no hay filosofía que no se conciba a sí misma en relación histórica a las demás, inserta en la historia de la filosofía»,[32] a diferencia de otro tipo de historia y en especial de la historia política y social que tiene que abordar los hechos sociales. La filosofía no sólo se alimenta de las circunstancias epocales, en las cuales opera y se nutre, sino de todas las anteriores circunstancias a través de las distintas formulaciones filosóficas sobre las cuales se asienta y por medio de las cuales ha trascendido.

En una de sus polémicas sobre la crisis de la ciencias históricas, Gaos reaccionaba contra las confusiones entre quienes atacaban el historicismo como simple relativismo y sobre todo contra quienes consideraban las ideas como hechos en su tratamiento historiográfico. Tal error de hiperbolización objetivizante no favorecía el necesario acercamiento e identificación que deben producir las ideas en aquellos que las recepcionan. A dife-

[30] *Gaos, José,* Pensamiento... *p. 96*
[31] Curso... *T. II. P. 144.*
[32] En torno a la filosofía mexicana, *Alianza Editorial Mexicana, México, 1980, p. 71.*

rencia del proceso de extrañamiento o cosificación que implica una visión historiográfica positivista de las ideas, a Gaos le preocupa que las ideas mueran o que sean vistas como fósiles de museo en lugar de desempeñar el papel motivador e impulsor de las nuevas reflexiones, y especialmente gestor de las acciones que propugna las ideas auténticas.

Gaos se distanció desde temprano de la concepción windelbandiana de la filiación de unas ideas respecto a otras, pues el historicismo lo condujo a la mayor consideración de las circunstancias en que éstas surgen. Toda elaboración filosófica es para Gaos, circunstancial. «Los temas de los filósofos han sido temas de sus circunstancias y en ese sentido circunstanciales»[33]. De tal manera cuando la filosofía se va constituyendo en su infinito proceso de cultivo de ideas, las cuales son necesariamente renovadas y enriquecidas con nuevos aportes, de ningún modo puede concebirse esta actividad como el producto exclusivo de una simple derivación de otras ideas.

«Más de una vez ya –sostenía– se ha señalado la deficiencia que representa el tradicional reducir la Historia de la filosofía universal a la exposición de los filosofemas y de las puras relaciones entre éstos: con sólo los filosofemas y las puras relaciones entre ellos no sólo no se integra una Historia de la filosofía, sino que ni siquiera se integra Historia alguna propiamente tal»[34]. Este presupuesto metodológico sería sustancial para la comprensión de la evolución de las ideas filosóficas en estas tierras, que presentaban condiciones socioeconómicas y culturales tan distintas y heterogéneas.

Pero la gran preocupación de Gaos por resaltar la importancia de las condiciones específicas en que se elabora una producción filosófica pudo motivar cierta hiperbolización de lo nacional o lo continental, así como que tomara mayor auge que el que tenía hasta entonces el tema de una posible filosofía americana. Tales ideas sobresalen cuando formulaba planteamientos como éstos: « ...americana será la filosofía que americanos, es decir, hombres en medio de la circunstancia americana, arraigados en ella, hagan sobre su circunstancia»[35]. Si se toma en consideración que a su juicio –penetrar con la mirada cualquier cosa hasta sus principios– en esto consiste filosofar[36]. Parecía entonces inducir el criterio de que la filosofía se haría americana si se preocupaba básicamente por los problemas del hombre y la naturaleza de estas tierras.

[33] Pensamiento... *p.367.*
[34] En torno... *p. 138.*
[35] Pensamiento... *p. 368.*
[36] Idem. *p. 370.*

Él partía del presupuesto, –a nuestro juicio desacertado en cuanto a su formulación, por cuanto la filosofía no puede reducirse a determinados gentilicios ni patronímicos– de que : «No hay hasta ahora o todavía una filosofía española, o más en general, de lengua española, en el sentido en que hay una filosofía francesa o inglesa o de estas lenguas. No hay aún una filosofía americana que pueda contraponerse a la filosofía europea. Pero se desea, y vehementemente, que las haya»[37]. Esto no significaba que él subestimase o ignorase las ideas filosóficas que habían sido gestadas con anterioridad en el ámbito de lengua castellana. Pero de cierto modo su consideración de que había que lograr una filosofía española o americana, no sólo inducía a errores mayores, como después se hicieron más frecuentes entre quienes artificialmente se dieron a la tarea de construir filosofías nacionales, sino que implicaba descalificar de filosófica la elaboración de las ideas de aquellas anteriores generaciones de pensadores, que simplemente se ocupaban de asuntos filosóficos sin importarles mucho si hacían filosofía venezolana, cubana o latinoamericana.

En cierto momento se aprecia de manera algo contradictoria que Gaos trató de escapar de esa trampa cuando en otra ocasión planteaba que «la cuestión no es hacer filosofía *española o americana,* sino que los españoles o los americanos hagamos *filosofía*; que si la hacemos, el que sea española o americana se nos dará por añadidura...»[38]. De esta forma no reducía el objeto del filosofar al mundo nacional o continental como se infería de otros de sus planteamientos, sino a problemas universales. Evitando cualquier forma de reduccionismo sostiene que «Los objetos de la filosofía son o abarcan de una forma u otra principios universales: a ellos debe, pues, la filosofía la *universalidad* que la caracteriza.»[39]

Resulta inapropiado pensar que Gaos redujese siempre el objeto del filosofar a la circunstancialidad específica en que se mueve un pensador determinado. Su concepto de la filosofía concluyó siendo más amplio que la simple reducción personal. Pero para lograr esa concepción tuvo que superar el raciovitalismo orteguiano que había embargado su pensamiento y que se mantiene vivo algunos años después de haber llegado a América.

Así se aprecia en algunas de sus formulaciones de los años cuarenta como la siguiente: «Mi filosofía de la filosofía concluye que la filosofía empezó por ser idea del mundo rehecha por la razón personal, para rehacer la vida colectiva, comprendiendo la personal, con arreglo a la idea rehecha del mundo, y ha venido a ser idea de la vida personal y colectiva, compren-

[37] Idem. *p. 356.*
[38] Idem. *p. 364.*
[39] En torno.... *p.50.*

diendo la idea del mundo, rehecha por la razón personal. Mi filosofía debe ser, pues, un rehacer la idea de mi vida personal y de la vida de mi colectividad, comprendiendo la idea del mundo, por mi razón. Ateniéndome exclusivamente a lo radical: un rehacer por mi razón la idea de mí mismo»[40].

Si Gaos se hubiese mantenido en esas proyecciones personales de la filosofía, la trascendencia metodológica de sus ideas para el estudio de la filosofía en la América Latina no hubiese alcanzado de seguro el lugar que fructíferamente ha logrado.

Un tema central en sus preocupaciones metodológicas al respecto fue el de la originalidad y la autenticidad de la filosofía. En correspondencia con su historicismo Gaos sostenía que «no hay propiamente 'Historia' de las ideas abstractas»[41], pues todas reflejan de un modo u otro el medio en que surgen y si son auténticas su función no es simplemente reflejarlo, sino propulsar su acción y trascendencia. «Sólo, pues, en el planteamiento y resolución teórico-prácticos de los propios problemas, de los problemas en que se consiste, que se es, puede lograrse la autenticidad»[42].

Esto implica que para Gaos la filosofía auténtica no es meramente contemplativa, sino la que cumple con determinadas funciones sociales, culturales, ideológicas, educativas, etc. No se limita a un simple pensar en el mundo en busca de la abstracción perfecta, como acostumbran las imágenes del filósofo aislado en su torre de marfil.

Para él, la abstracción constituía una premisa indispensable de todo trabajo intelectual, especialmente de la filosofía, pero no para alejarse del mundo, sino para aproximarse mejor a él. «El intelectual es un *abstraído*, que no un *distraído*»[43]. Pero concebía la abstracción como una elevación sobre determinado terreno para poder apreciar mejor la totalidad de sus dimensiones y poder actuar mejor sobre él.

En lógica articulación con su criterio de la autenticidad filosófica, Gaos planteó adecuadamente el correlativo problema de la originalidad que tanta preocupación ha provocado en los propugnadores de una filosofía latinoamericana. A nuestro juicio, acertadamente, planteaba que «la grandeza de los filósofos se estima entre otros criterios, por el grado de su originalidad. Pues bien, ni siquiera la originalidad de los más grandes filósofos es más que relativa...Filosofías absolutamente originales en relación a las anteriores, no existen»[44]. Pues en verdad toda idea se asienta sobre pilares de ideas

[40] Curso... *T. II, p. 5.*
[41] En torno... *p. 21.*
[42] Idem, *p. 100.*
[43] Curso... *p. 113.*
[44] En torno... *p. 46.*

que generaciones anteriores han ido preelaborando y cada pensador hace su aporte y hasta sus rupturas, pero sin poder soslayar aquellas que le han servido de sostén al menos para criticarlas y superarlas.

Una historia de las ideas filosóficas que preste mayor atención a la autenticidad[45] que a la originalidad, resultará de mayor valor para el conocimiento de las ideas en cuestión y para motivar a continuar su ejemplificante papel. El grado de originalidad de un filósofo no hay que estarlo midiendo constantemente a fin de poder determinar su significación epistémica o axiológica a partir de lo absolutamente novedoso que un autor plantee en relación con los anteriores. Se pasa por alto que siempre existe la posibilidad de que aparezca alguien que con anterioridad haya planteado tesis similares aunque tal vez en forma diferente y de seguro en circunstancias distintas donde el grado de efectividad y repercusión de las mismas es muy diverso.

La estéril búsqueda del primer marxista, el primer filósofo moderno, etc., a que nos tienen acostumbrados algunas historias de la filosofía, siempre alberga la incertidumbre del próximo descubrimento histórico-filosófico que revele a nuevos «pioneros», que a su vez siempre esperarán por los subsiguientes.

Del mismo modo Gaos enseñó que el valor y la originalidad de un pensador no deben considerarse tarados de antemano por la grandeza del maestro que lo formó. La condición de «eternos discípulos» no contribuye a comprender la necesaria maduración y superación que históricamente siempre se ha producido en la humanidad y no sólo en la evolución de la filosofía, sino de las ciencia, las artes y en todo el pensamiento humano.

Otro presupuesto esencial de las consideraciones metodológicas de Gaos consistió en criticar sopesadamente aquellas posiciones que consideran que la única filosofía válida es la que se profesa, y el resto y las anteriores sólo constituyen «la historia del error o algo carente de sentido»[46]. Tal engreimiento ha sido más común entre los buscadores perennes de la originalidad absoluta y de los sistemas perfectos.

A su juicio existían tres posibilidades de asumir la relación entre la filosofía y la verdad, sin percatarse de que podían existir otras concepciones no menos desatendibles al respecto. Estas eran las suyas: «1. O todas las filosofías se refieren a una, la misma realidad, y una sola de ellas es verdadera y todas las demás son falsas; 2. o todas se refieren a una, la misma realidad y todas son falsas; 3. o cada una se refiere a una realidad distinta y

[45] *Véase: Pablo Guadarrama,* Valoraciones sobre el pensamiento filosófico cubano y latinoamericano, *Editora Política, La Habana, 1985.*

[46] Pensamiento... *p. 209*

todas son verdaderas»[47]. A las que se podía añadir una cuarta que no tuvo en consideración : o la realidad, a la vez que tiene rasgos específicos, posee rasgos comunes a toda realidad, y por tanto en toda filosofía hay elementos de verdad y a la vez elementos falsos.

Según Gaos «todo verdadero filósofo del pasado y del presente ha estado convencido de dividir con su filosofía la historia de la filosofía en dos edades, (...) de poner con su filosofía término a la historia de la filosofía»[48]. Esta postura se ha hecho más frecuente en los que han querido elaborar grandes sistemas que agoten cada una de las esquinas de la realidad.

Sin embargo no es del todo equívoco que así haya sido, pues hipotéticamente una posición absolutamente contraria podría conducir a la pereza y la indiferencia creativa, como aquella que ciertos profesores transmiten inconscientemente a sus alumnos al plantear en ocasiones que la filosofía que explican es la suma de las perfecciones posibles y por tanto ya no hay nada nuevo que investigar porque todo ha sido dicho, y además bien. Por el contrario, cada hombre, cada investigador y esto no es exclusivo para la filosofía, sino para toda actividad intelectual, debe tratar de situarse sobre los hombros de las generaciones anteriores y coetáneas, para superarlas. Sólo así se producen la necesaria síntesis y el progreso que siempre reclamará el desarrollo del pensamiento y la cultura. De otro modo la humanidad quedaría encerrada en un eterno círculo vicioso.

La filosofía en Gaos consiste en una constante asimilación de lo planteado por su historia anterior y de toda la historia de la cultura, que no conlleva ni la simple reproducción de lo tradicional y el aferrarse a un ciego determinismo, ni el extremo opuesto del irracional voluntarismo que concibe la hiperbolización de la libertad. Por tal motivo, concibe el criterio de la cultura como la «tradición recreada»[49] que se nutre constantemente del pasado, pero aportándole los nuevos elementos de su contemporaneidad. Tal debe ser la postura del filosofar latinoamericano que se desprende de sus planteamientos.

Así la filosofía trascenderá en la medida en que el pasado sea asumido por el futuro. «La filosofía *pasada* será filosofía o no según las decisiones de la futura. Los maestros son hechos por los discípulos. El pasado por el presente... puesto que la dependencia del pasado de la cultura, histórico o humano, respecto del presente es un hecho, pensemos que el pasado humano ha de ser una realidad tal, hecho de una 'materia' tal, que sea suscepti-

[47] Filosofía de la filosofía e historia de la filosofía, *México, Stylo, 1947, p.37.*

[48] Pensamiento... *p. 102.*

[49] Idem, *p. 103.*

ble de ser deshecho y rehecho retroactiva, retrospectivamente por el presente»[50]. Por tanto, la circunstancia no se reduce al estrecho marco temporal y espacial en el cual el filósofo despliega su actividad. Ella más bien es una especie de atalaya que permite otear los más lejanos horizontes históricos y tomar posiciones ante ellos.

Varios son los presupuestos que pueden extraerse de los análisis de Gaos de gran valor para el estudio de la historia de las ideas filosóficas en América Latina. Pero en especial el planteamiento de que «la Historia debe llegar a escribirse comenzando por emplear una lógica de la diferenciación»[51], es de extraordiaria significación, por cuanto aun cuando valoraba altamente la necesidad de toda generalización, su interés por la determinación de la especificidad de los análisis históricos y en especial, de la historia de las ideas, sería crucial para el caso de las particularidades del devenir de las ideas en Hispanoamérica.

## III. Rasgos de la filosofía hispanoamericana

Gaos era un buen conocedor de la historia de la filosofía en España según lo testifican varios de sus trabajos como el dedicado a Maimónides y sus antologías del pensamiento español[52]. En tierra americana continuó estudiándolo, pero a la vez iba descubriendo personalidades e ideas filosóficas en este continente que le indujeron a algunas reconsideraciones necesarias. Su nivel de actualización del pensamiento alemán inducido por Ortega no le hizo olvidar la atención que debe brindar todo investigador a las ideas filosóficas de su propio país. En este sentido fue consecuente con lo que orientaba a sus alumnos.

Ante todo criticó esa especie de *xenofilia intelectual* que ha sido tan común a los pueblos latinoamericanos, consistente en exaltar sobre todo la cultura europea de manera totalizante y poco diferenciadora. «La cultura europea se cultiva en los países hispanoamericanos más que la de los demás de ellos, si no más que la propia»[53]. Su pretensión consistió en que existiera un adecuado equilibrio y recíproco conocimiento entre los distintos pueblos sobre sus valores culturales, que no implicase la subestimación de ninguno.

[50] Idem, *p. 105.*
[51] Idem, *p. 49.*
[52] *Veáse: José Gaos,* Antología del pensamiento de lengua española. (1744-1944), *Editorial Séneca, México, 1945.*
[53] En torno... *p. 61*

Consideraba que «existe una escolástica española que se extiende densa desde Vitoria hasta Suárez y que tiene una localización que le da carácter nacional en grado no conocido hasta ella por la escolástica»[54], y que «hay una aportación ibérica al humanismo y a la filosofía del Renacimiento que se esparce desde los más o menos erasmistas, pasando por figuras como las de Servet, Pereira, Huarte, Sánchez, hasta los rezagados Quevedo y Gracián, y que puede considerarse como una filosofía española del Renacimiento»[55]. Afirmaciones estas que contradicen abiertamente la que anteriormente criticábamos respecto a no reconocer la existencia de una filosofía española, con todos los asteriscos que sean necesarios a este concepto.

A partir de esa postura intentó determinar cuáles eran los posibles elementos caracterizadores de la filosofía no sólo para España, sino para la cultura de Hispanoamérica, y arribó a la siguiente conclusión: «La filosofía de los países hispanoamericanos y de España presenta rasgos típicos de toda ella: la preferencia por los temas y problemas sueltos sobre los sistemas, por las formas de pensamiento y de expresión más libre y bellas sobre las más metódicas y científicas, el gusto por las orales, el 'politicismo' y el 'pedagogismo' distintivo de los «pensadores», categoría peculiar de la cultura de estos países. Estos rasgos la unifican, pues, caracterizándola de las filosofías de los países 'clásicos' de la filosofía, la antigua Grecia, las modernas Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, para nombrarlos en el orden de su sucesiva hegemonía en el mundo de la filosofía»[56].

Resulta difícil de entender que por una parte Gaos estimule el reconocimiento de los valores y aportes contenidos en la filosofía española, y sin embargo los excluya de su condición de clásicos. ¿Qué de menos clásico tienen Suárez, Feijoo, Balmes, Unamuno u Ortega respecto a Erasmo, Vico, Hume, Voltaire o Heidegger? El propio Gaos deja entrever una de las razones: la *hegemonía* que como se sabe, no se rige exclusivamente por factores de superioridad intelectual, –aunque el rigor siempre desempeña un significativo papel–, sino muchos otros que van desde lo político-ideológico y hasta lo económico, militar y múltiples otros factores de dominación.

Gaos tuvo la suficiente agudeza para percatarse de que el pensamiento hispanoamericano había sido reactivo frente a las distintas formas de dominación y por tal razón había sido eminentememnte político y concientizador. Sobre todo desde aquel original «segundo eclecticismo» y en el papel que desempeñaron en el despertar de la nacionalidad algunos pensadores,

[54] Pensamiento ... *p. 42.*
[55] Idem, *p. 43.*
[56] En torno... *p. 58.*

como los jesuitas mexicanos del XVIII. «En los ilustrados de la América Española se encarna, pues, la independencia espiritual de la colonia respecto a la metrópoli»[57]. Esto explica la carga política que subyace y aún se mantiene latente en la reflexión filosófica que ha surgido en esta parte de América, porque las demandas de emancipación social siempre quedan pospuestas. Y hay algo más que apunta Gaos: «El pensador hispano-americano no se ha contentado con ser pensador político: ha querido además, hacer política, ser político»[58]. Ésta es, sin dudas, una de las manifestaciones de autenticidad más expresivas del filosofar latinoamericano.

Es cierto también que en la elaboración filosófica latinoamericana no existe la propensión que puede ser muy común a los alemanes e ingleses de sistematizar las ideas y construir grandes bloques estructurados que impresionan siempre por sus pretensiones omnicomprensivas. Los pensadores latinoamericanos se han caracterizado por una mayor modestia en cuanto a pretensiones y por el interés de tocar los aspectos claves de las demandas epocales.

No han renunciado a abordar los grandes temas de la filosofía en todos los tiempos, pero muy situados en el contexto que les exige asumir posiciones y formular propuestas atendibles, no sólo por otros filósofos, sino por amplios sectores de la población. Esto explica el carácter pedagógico que ha tenido la vida filosófica latinoamericana, pues como acertadamente plantea Gaos: «El pensamiento hispanoamericano contemporáneo es un pensamiento en conjunto de educadores de sus pueblos»[59]. Rasgo este que no debe circunscribirse a la contemporaneidad, sólo que en ella se ha hecho más visible la punta del *iceberg* por los medios más amplios de difusión. Pero desde que la imprenta toma auge en América y la educación trasciente a los monasterios, la docencia y el periodismo filosófico han sido nota común en la vida filosófica latinoamericana. «Este pensamiento hispanoamericano contemporáneo – sintetiza Gaos– fundamentalmente político, nuclear y formalmente estético, promoción voluminosa y valiosa de la Ilustración y de la filosofía contemporánea –principalmente de la que continúa la Ilustración– y últimamente del 'inmanentismo' del hombre moderno, es la más reciente y no menor aportación de Hispano-América a una filosofía propia y a la universal»[60]. De tal modo sentaba las premisas para los nuevos investigadores que incursionarían en la búsqueda de la especificidad de la actividad filosófica en Latinoamérica.

[57] Pensamiento ... *46*
[58] Idem, *p. 91.*
[59] Idem, *p. 88.*
[60] Idem, *p. 48.*

En su condición de español *transterrado* a América, Gaos pretendió encontrar un adecuado punto justipreciador de los valores contenidos en las ideas de los pueblos de esta región, del mismo modo que lo había pretendido en ciernes en su España. Su pensamiento osciló entre la proyección universalista que ha sido la más común, y consecuente –cuando ha partido de totalidades concretas y dinámicas (Kosik) y no de totalidades abstractas y monopolizadoras– y la consideración adecuada de los rasgos nacionales y regionales del filosofar, que no pueden ser ignorados, a menos de correr el peligro que implica toda homogeneización forzosa de la cultura espiritual de los pueblos. Difícil fue la labor de navegar entre ese tipo de Caribdis y Escila, de la cual no salió ileso, como lo sigue siendo en la actualidad cuando no han desaparecido las fuerzas descalificadoras de todo tipo de rasgos específicos o particulares del filosofar en regiones y culturas diferentes, ni las extremas posiciones de los distintos tipos de pretensiones hegemonistas en filosofía.

Su labor sembró semillas vigorosas, no sólo en México, pues la huella de su trabajo trascendió a todo el movimiento de recuperación de la memoria histórico-filosófica que ha tomado fuerza en los dos últimos tercios del siglo XX y continúa cosechando éxitos, por lo que nos obliga a tenerlo entre uno de *nuestros difuntos* que siempre merece provechosas relecturas.




Texto tomado de Joaquín Torres García: «La regla abstracta»
en *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*,
Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo,

# Memoria de tres filósofos latinoamericanos

*Zdenek Kourím*

En el lapso de los tres primeros años de la década precedente, la filosofía americana ha perdido a tres de sus más eminentes representantes: el argentino Risieri Frondizi, el mexicano Francisco Larroyo y el chileno Jorge Millas. Su pensamiento, aunque poco conocido en Europa –incluso en España– influyó y continúa influyendo de una manera apreciable no solamente en sus países respectivos, sino también en todo el continente americano.

* * *

## Francisco Larroyo (1912-1981)

Discípulo de Antonio Caso (uno de los «fundadores» de la filosofía –filosofía que pretende sobrepasar la condición de epígono– en América Latina), Larroyo terminó sus estudios en Alemania (1931-1934); después de volver a su patria, se doctoró en filosofía y pedagogía, fue nombrado en 1954 profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y cuatro años más tarde llegó a ser el director de la misma. Entre las numerosas funciones que ocupó, hay que mencionar al menos la de Presidente del Comité Internacional de la Sociedad de Filosofía durante los años 1963-1968; también fue miembro del Instituto Internacional de Filosofía. Su amplia producción filosófica y pedagógica (muchas veces reeditada) engloba la elaboración de unos manuales trabajos de historiador de las dos especialidades aducidas y, naturalmente, escritos nítidamente teóricos. He aquí algunos títulos entre los más significativos: *Los principios de la ética social* (1934), *La filosofía de los valores* (1936), *Bases de la pedagogía* (1944), *Historia de la filosofía en Norteamérica* (1946), *El existencialismo. Sus fuentes y sus direcciones* (1949), *La filosofía americana. Su razón y su sinrazón de ser* (1958), *La antropología concreta* (1961), *El positivismo lógico. Pro y contra* (1968), *Sistema de la estética* (colaboración de E. Escobar, 1969), *Introducción a la filosofía de la cultura* (1971), *Sistema de la filosofía de la educación* (colaboración de E. Escobar, 1973), *Filosofía de las matemáticas* (1976).

La primera y decisiva inspiración filosófica de Larroyo proviene del neokantismo alemán (en 1937 fundó el «Círculo de los Amigos de la Filosofía Crítica» y la *Gaceta Filosófica de los Neokantianos de México*), inspiración que alcanzó a adaptar, de modo creador, a la circunstancia latinoamericana y que enriqueció con su experiencia-reflexión personal. Si su definición de la filosofía –«la filosofía es una teoría de la concepción del mundo y del valor de la vida»[1]– casi no cambia en el curso de los años, el contenido evolutivo de los conceptos incluidos en ella la fue ampliando y ahondando. Así que de una actitud cuyo proyecto apenas traspasa el estado de ideación por falta de precisión/capacidad metodológica (el idealismo crítico) y en la que la filosofía podría contentarse con desempeñar un papel de «una teoría de los valores culturales»[2], Larroyo llega, al través de una autorreflexión, «una torsión del pensamiento sobre sí mismo»[3] dentro de la cual se elabora el procedimiento que permite un contacto activo y transformador con lo real, a la práctica integrante de un «personalismo crítico»[4].

[1] *«Pensamiento y obra del idealismo crítico en México», in* Filosofía y Letras, *México, 1949, núm. 36, pág. 189. Definición que el autor explica: «Bajo el término "concepción del mundo y de la vida" se entiende la peculiar manera del hombre de conocer y valorar la existencia y de actuar en ella en variadas y permanentes formas»* (ibid.).

[2] Ibid. *p. 190.*

[3] La filosofía americana. Su razón y su sinrazón de ser, *México, U. N. A. M., 1958, p. 157. «La filosofía es reflexión, la reflexión por excelencia, una vuelta del hombre por sí mismo, que, sorprendido, trata de explicar en su hondura los productos de su propia obra: ciencia y arte, existencia religiosa y vida moral y política. El pensar filosófico es aquella creación de la cultura humana que toma conciencia de sí mima» (*ibid.*, p. 59). Y, como tal, «va en pos de un conocimiento radical: es un pensar sin supuestos previos, pues suya es la tarea de descubrir la esencia y sentido de toda hipótesis de trabajo teórico» (*ibid.*, p. 157). Del punto de vista de la evolución del pensamiento de Larroyo, sería interesante comparar los matices de las definiciones de la filosofía contenidas en sus libros; definiciones que no difieren fundamentalmente y en las cuales se acentúa solamente más o menos un aspecto que podría llamarse dinamismo totalizador: no hay acceso privilegiado al saber general; la contemplación analítica de la cultura convierte la filosofía en «ética y lógica, estética y erótica, teoría de la religión y mística», mientras que su estudio sintético desemboca en las disciplinas siguientes: «la axiología general, la antropología filosófica y la filosofía de la historia» (*Sistema de la estética, *2ª ed., México, Porrúa, 1979, p. 24). Globalmente, «la filosofía es una reflexión por principios, metódica, sistemática y demostrativa, de segundo grado y, por tanto, totalizadora y dialéctica, acerca de la cultura humana, a título de una teoría de la concepción del mundo y valor de la vida». Su método no puede pues coincidir con el de las ciencias; buscando «una idea de totalidad» e indagando «verdades últimas», la filosofía «parte de la experiencia» para elevarse «a los principios. Ese proceso se llama* vía trascendental *y posee un carácter* reductivo. *Trascendental, porque encuentra los principios ascendiendo a puntos de vista superiores; reductivo, en virtud de que los principios, por ser principios, son fundamentos límites». Esta «reflexión reductivo-trascendental es un método discursivo. Actúa forjando, primero, hipótesis, que después trata de verificar» (*Introducción a la filosofía de la cultura, *3ª edic., México, Porrúa, 1978, pp. 27-28).*

[4] *Cfr. Edmundo Escobar,* Francisco Larroyo y su personalismo crítico. Génesis, sistema, polémicas, apreciación *(México, Porrúa, 1970).*

Éste «no sólo declara que la persona constituye la más alta dignidad de la vida (personalismo axiológico), sino que al propio tiempo es la clave de la existencia toda (personalismo ontológico). El hombre en cuanto persona es sujeto y protagonista (creador y portador) de la cultura humana». La interrogación filosófica, so pena de traicionar su misión originaria, tiene pues que desembocar en unas soluciones concretas (de lo que infiere la conexión necesaria entre las dos vertientes de la obra de Larroyo), dado que precisamente «la persona es el punto de intersección ontológica que da consistencia y sentido a la realidad»[5].

Así, «la filosofía auténtica», al justificar su pretensión totalizadora, se identifica con la «vida intelectual y su valor es claro: pasa de lo verbal a la realización; exige *saber hacer* a la par que *saber decir* lo que han hecho los demás». El «crecimiento del saber», considerado como «esfuerzo, empuje ascensional»[6] no puede ya explicarse, en su fase actual, únicamente por la preponderancia de la fuerza atractiva de esos valores que «poseen una estructura ideal, eidética, universal, eterna», por la sola «voluntad axiológica» merced a la cual el sujeto «se eleva a la categoría de *persona*»[7]. El acto de filosofar, la «filosofía subjetiva» aparece realmente más compleja –como puesta en obra de las esencias «inmanentes o inherentes a la conciencia», las cuales, desprovistas de ese aporte dinámico, perderían no solamente su actualidad sino, probablemente, hasta su razón de ser. La cultura, «expediente de seguridad» del individuo que anhela las certidumbres y la comprensión, «el elucidario de la existencia» de éste, es un continuo proceso creador en/por el cual el hombre se expresa y se define. Se trata entonces de una interdependencia de lo objetivo y de lo subjetivo, de una solución que Larroyo califica de «integrativa» y en la que la pregunta sobre la primacía ontológica de la existencia o de la esencia carece de sentido: «La existencia tiene formas, formas culturales. La forma cultural sólo arraiga en la existencia, en la vida humana. El hombre es hombre por su existencia cultural»[8].

Busca, a través de ella, su propia unidad, y a medida que está constreñido a hacerlo –para no quedarse hundido en la heterogeneidad de su circunstancia–, la actividad de filosofar «es *algo* que le ocurre al hombre de

[5] *F. Larroyo,* La filosofía iberoamericana, *2ª edic., México, Porrúa, 1978, p. 151.*

[6] *«Discurso do Prof. Francisco Larroyo», in* Filosofia. Anais do VIII Congresso Interamericano de Filosofia e V da Sociedade Interamericana de Filosofia, *vol. I, São Paulo, Instituto Brasileiro de Filosofia, 1974, p. XVIII.*

[7] La filosofía americana, *pp. 290-291. «La persona, en suma, es el sujeto que labora por el advenimiento de la Idea; la Idea, la suprema ley que armoniza las dignidades humanas, la ley del querer en todas sus nobles direcciones» (*ibid., *p. 292).*

[8] *«Comunicación de tema general: Cultura y Existencia», in* Filosofia, *vol. I, pp. 100-101.*

una manera inevitable» y persistente. En la ontología se llega al máximo a unas adquisiciones provisionales, nunca hasta certezas definitivas; «como saber teórico, la filosofía es un sistema abierto, y no sólo en su conjunto, sino en cada una de sus disciplinas». Si podemos decir de ella que «es la autoconciencia intelectual de la cultura»[9], hay que añadir que se trata «de la cultura en marcha»[10].

No extraña pues cuando Larroyo toma al cabo el valor por «un concepto de relación»[11] que expresa «la idoneidad de un medio respecto a un fin» y supone que «la conciencia axiológica» no se deriva de ningún absoluto extrahumano, sino, al contrario, se forma a través de una «dialéctica de los valores», reflejo y agente del movimiento histórico, por un verdadero «acto estructural» que implica toda la persona orientándola hacia una «*sintonía* de los valores», siendo concebida ésta como una meta por alcanzar (o principio axiológico). Lo que pertenece al hombre esencialmente es su querer progresar en conformidad con una regla que se «puede llamar la ley de *la extralimitación*»[12].

Apoyada en tales bases generales, la antropología filosófica discierne después «dos grupos de exclusivas» encerrados en el ser humano y que le caracterizan: «a) exclusivas ónticas, y b) exclusivas axiológicas». Son las siguientes: a) autoconciencia; intencionalidad, abstracción y objetivación; libertad y singularidad; temporalidad y futurización; tecnicidad; b) finitud; conciencia de la muerte; preferibilidad; sociabilidad y comunicación. Ellas originan, a su vez, concretándose, los diferentes «tipos humanos». Esta parte de la doctrina del filósofo mexicano se refiere al mismo tiempo a la «antropología concreta» y a la pedagogía teórica, asegurando la transición lógica entre ambas[13].

En la óptica de Larroyo la exclusiva de tecnicidad se revela ser una de las más importantes: el concepto de *saber hacer* no significa otra cosa. Ahora

[9] Introducción a la filosofía de la cultura, *pp. 24, 30, 48. La necesidad del pensamiento filosófico como baluarte contra la inseguridad que amenaza al hombre es uno de los temas bien conocidos de Ortega y Gasset (Larroyo reconoce su influencia mayor en América Latina; cfr.* La filosofía americana, *pp. 139-164 y/o* La filosofía iberoamericana, *pp. 128-134); cfr. por ejemplo* Unas lecciones de metafísica, *Madrid, Alianza, 1966, pp. 132, 172.*

[10] *Francisco Larroyo,* Filosofía de las matemáticas, *México, Porrúa, 1976, p. 265.*

[11] Sistema de la estética, *p. 372.*

[12] Introducción a la filosofía de la cultura, *pp 160-164. «La vida humana es una vida dentro de límites, sí, pero que al propio tiempo jamás se aquieta. La persona es un ser abierto a lo mejor; escucha con frecuencia el llamado de un* excélsior, *aunque no lo siga. El hombre es un ser finito que se propone una tarea infinita»* (ibid.).

[13] *Francisco Larroyo,* Sistema de la filosofía de la educación, *3ª edic., México, Porrúa, 1980, pp. 240-244. Se trata de un texto que ya figura en* Introducción a la filosofía de la cultura *(pp. 172-176), pero completado por la «exclusiva óntica» de «tecnicidad»; aditamento sintomático para la evolución del pensamiento del autor.*

bien, «el hombre, a diferencia del animal, es un ser técnico: inventa la técnica, o por lo menos, se sirve de ella»; en este sentido amplio «la técnica es una esencia de lo humano». El problema actual consiste mucho menos en «la tecnificación creciente de la sociedad», «el único camino de la civilización contemporánea», que en «la *acomodación del hombre al nuevo ambiente natural y humano producido por la técnica*». En lugar de una renuncia imposible, hay que corregir y controlar los excesos y los abusos de la técnica no o mal asimilada (la tecnocracia), y con la ayuda de ésta, «promover la creación y el desarrollo de nuevas técnicas de comportamiento interhumano».[14]

Lo que naturalmente ni de lejos significa que, en la educación y tampoco en otras áreas de nuestra vida, la técnica pueda elevarse hasta el nivel de una finalidad; puesto que pertenece, hay que repetirlo, únicamente a la persona humana, a un ser dotado de una capacidad creadora.[15]

## Jorge Millas (1917-1982)

La personalidad filosófica más destacada del Chile contemporáneo, Jorge Millas, es frecuentemente designada como «filósofo letrado» o «poeta, además de filósofo»[16]; sus primeras publicaciones son efectivamente las de la poesía (*Homenaje poético al pueblo español*, 1936; *Los trabajos y los días*, 1939). Tras cursar estudios de filosofía y derecho alcanzó el grado de Master of Arts en psicología en la Universidad de Iowa (1945) y llegó a ocupar las cátedras de teoría del conocimiento y de filosofía contemporánea en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, de cuyo Departamento Central de Filosofía y Letras fue nombrado Director (bajo la presión de la dictadura militar, en los últimos años, quedó relegado a un puesto en la Universidad Oriental de Chile); también ha sido pro-

[14] Sistema de la filosofía de la educación, *pp. 241, 326-327. Cfr. también* Filosofía de las matemáticas, *pp. 286-287.*

[15] *«Lo pertinente y decisivo es encontrar un sentido creador en este mundo prefabricado en que vivimos, lo que puede lograrse, a pesar de que éste trae consigo una civilización dirigida y planificada» (Francisco Larroyo, «Problema y problemas de la crítica de la época», in* Crisis, *Madrid, 1964, núm. 42, p. 132).*

[16] *Cfr. Sergio Sarti,* Panorama della filosofia ispanoamericana contemporanea, *Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976, p. 595; Roberto Escobar,* La filosofía en Chile, *Santiago, Universidad Técnica del Estado, 1976, p. 113. «En el espíritu de Millas, como en todo auténtico filósofo y en todo auténtico poeta, la filosofía y la poesía andan hermanadas y abrazándose; encienden armónicamente una sola llama que se manifiesta en el bello estilo del escritor», nota Enrique Molina (*La filosofía en Chile en la primera mitad del siglo XX, *Santiago, Nascimento, 1953, pp. 71-72).*

fesor en la Universidad de Puerto Rico y profesor visitante en Teacher's College de Columbia University. Durante varios años presidió la Sociedad Chilena de Filosofía y en 1962 fue elegido miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Sus principales trabajos son los siguientes: *Idea de la individualidad* (1943), *Goethe y el espíritu del Fausto* (1948), *Ensayos sobre la historia espiritual de Occidente* (1960), *El desafío espiritual de la sociedad de masas* (1962), *Idea de la filosofía* (2 volúmenes., 1969), *De la tarea intelectual* (1974), *Las máscaras filosóficas de la violencia* (edición conjunta con Edison Otero, 1978), *Idea y defensa de la Universidad* (1981).

El inventario sin más de esos títulos ya facilita una primera indicación sobre la orientación filosófica de su autor para quien «la suprema tarea de nuestro tiempo» es «la redención del individuo humano»[17], redención que no quiere decir otra cosa sino que hay que devolver (enseñar) al hombre la posesión (puesta en obra) consciente, eficaz y responsable de su propia humanidad.

En el pensamiento de Jorge Millas destaca particularmente la influencia de José Ortega y Gasset, asumida, sin embargo, como un modelo metodológico y proyecto de una tarea por cumplir –con todas las correcciones necesarias que imponga la práctica– y no como un intocable patrimonio de herencia por hacer fructificar[18]; influencia que se manifiesta ante todo en el

[17] El desafío espiritual de la sociedad de masas, *Santiago, Universidad de Chile, 1962, p. 81. Ya en su primer trabajo filosófico (influido por el existencialismo), Millas apuntaba al mismo objetivo: «Propongo, ..., una concepción del ser individual, una teoría de la individualidad, nada nueva tal vez, pero susceptible de engendrar una fuerza espiritual que salve nuestras vidas náufragas. ... Aspiro a conducir al lector a una intimidad profunda, donde su ser pueda contraerse puro, simple, esencial, en el seno de la propia conciencia, como el tímido caracol en la hermética soledad de su refugio». Hay que hallar una salida del «drama» de la individualidad en busca continua de un estatuto, de una estabilidad personal, es decir, llegar a armonizar los tres componentes esenciales de ésta: «temporalidad, libertad y racionalidad». Querer solucionar este problema a través de lo social resulta ilusorio, dado que «la sociedad –hecho de donde aquella individualidad proviene, y no término hacia donde vaya, según habitualmente se cree– es sólo una circunstancia o condición de ella» (*Idea de la individualidad, cit. apud. *Enrique Molina,* op. cit., *pp. 77-78, 95).*

[18] *Si, para Millas, «Ortega es, por sobre todo, el analista implacable del espíritu de nuestro tiempo», quien con mucha lucidez ha tratado de establecer el diagnóstico de la sociedad contemporánea, el filósofo chileno critica con bastante severidad uno de los conceptos fundamentales de esa empresa. Para responder a «la rigurosa descripción de las cosas» y no quedarse solamente en «un esquema valorativo», hay que cambiar la connotación orteguiana de la «masa», tomando a ésta en su aspecto concreto de conjunto de los individuos humanos. La rebelión de las masas, expresión de un deseo para alcanzar un nivel social y cultural más elevado, tiene que ser considerada así como «un hecho positivo: la demanda de una realización más plena de la condición humana en el mayor número posible de individuos» (*El desafío espiritual de la sociedad de masas, *pp. 62, 77, 82). Hecho positivo aunque portador de unos gérmenes autodestructores: «La masificación de la sociedad ha implicado por la primera vez en la historia la posibilidad de que lo que siempre los filósofos consideraron como la dignidad y la*

rechazo de las ideologías, en la actitud crítica y lúcida en cuanto a la fuente teórica de éstas –de las filosofías que se (auto)proclaman las generales de la realidad– y en el hecho que el filósofo chileno busca una nueva –no reductora– comprensión activa de la problemática humana de la contemporaneidad a menudo conflictual.

Su meditación toma por centro la categoría de la «experiencia humana», punto cardinal al mismo tiempo que criterio mayor de toda existencia que aspira a ser esencialmente. De tal modo, Millas ni adopta la solución propuesta por el existencialismo, ni la que atribuye al «vitalismo orteguiano»[19]; nuestra experiencia –«coexistencia interhumana y uso del mundo»– se revela dialéctica dado su estado ontológico y la finalidad que le es inherente, actuando en telos poderoso»[20]. El conocimiento del hombre, considerado de esta manera, se revela ser lo contrario de un acto académico, no comprometido; constituye una intervención, una experiencia crucial de la vida, experiencia que permite al saber disfrutar de una fuerza directamente transformadora: «Pensar al hombre en su esencia es ya proponerle un modo de existencia»[21].

Esa tesis que se aproxima más a una actitud vital que a un grado lógico de investigación objetiva (no obstante implicándola), plantea dos problemas inevitables: el de la responsabilidad –sobre todo la de los intelectuales– y el de la educación, ligados ambos por un denominador común de una ética cuyo proyecto está elaborándose.

Para Millas, una verdadera intersubjetividad no se da sin una conducta responsable, regla de vigencia absoluta en todos los estratos de la vida

*esencia, la excelencia del hombre, pueda convertirse en la realidad. ... el propio fenómeno tiende a malograr su propia posibilidad»* (Idea y defensa de la Universidad, *Santiago, Editorial del Pacífico, 1981, p. 32; cfr. también p. 72). Otro punto de discrepancia manifiesta con la doctrina orteguiana toca por ejemplo la teoría de la verdad (véase* Idea de la filosofía, *Santiago, Universitaria, 1970, particularmente pp. 384-394).*

[19] El desafío espiritual de la sociedad de masas, *p. 181.*

[20] *Cfr.* Ensayos sobre la historia espiritual de Occidente, *Santiago, Universitaria, 1960, p. 132. «... idealidad y realidad, por una parte, espiritualidad y materialidad, por la otra, son sólo perspectivas frente a una situación única, la de la experiencia humana, que no es ni espíritu descarnado ni hecho material bruto.*

*Todo acto espiritual pertenece, como sentido y dirección, a una situación material de experiencia; toda situación material de experiencia es, por su parte, situación con sentido y dirección espiritual, en cuanto implica propósito, valoración, expectativa, en buenas cuentas, situación de una conciencia humana.* Materialidad y espiritualidad son dos dimensiones ontológicas de la entidad única de la existencia humana». «[...] *esta misma razón que, por cuestionar, afirma lo Absoluto, lo rechaza y anula también, por su modo de indagación. La inteligencia, en efecto, con sólo preguntar, relativiza su objeto, lo coloca en perspectiva, limitándolo, ya que el sentido mismo de la pregunta lo pone la inteligencia desde ella y para ella misma. ... la experiencia integral o lo Absoluto es una idea límite que el pensamiento necesariamente implica y que, no obstante, al alcanzar, destruye»* (ibid., *pp. 22-23, 261-262).*

[21] Ibídem.

social. Encargarse conscientemente del otro, en tanto que sujeto libre, significa crear un nexo con él, medio único para traspasar la conducta «intra-sistemática y autárquica» en la cual domina la preocupación de máximo cumplimiento o/y de perfección, e integrar la acción determinada «al orden de convivencia de los hombres». «Ser responsable» es entonces, «estar mancomunado», lo que añade una relación suplementaria y fundamental a la que ya nos une con el mundo, otorgándose a ésta una finalidad cuyo valor no puede ser sino moral. Con la responsabilidad asumida el hombre pasa a una «supravinculación» que incluye la libertad vivida, libertad que «es un valor de relación, vinculante de los valores»[22].

La educación, definida por Millas como «el proceso autorregenerativo de la sociedad, a través de la formación espiritual del individuo», representa no solamente una prueba práctica de tal afirmación, sino más, un campo de experiencia específica en el cual, justamente, la manera de gozar la libertad está incesantemente confrontada con la del uso del poder. La primera y decisiva tarea educativa consiste así en la voluntad de reformar el modo de pensar ya al nivel de ideación del mundo para poder cambiar «las creencias básicas» que caracterizan la sociedad actual.

Pero alcanzar y promover tal *humanismo concreto* no es posible, según Millas, sin reducir de antemano al mínimo la distancia que separa el objeto del pensamiento, el pensamiento conceptualizado y el sujeto que lo/la piensa, sin recurrir a una síntesis poético-ontológica; en lugar de seguir elaborando unas ideas «sobre» las cosas, «*pensarlas en acto de vivir plenariamente la vida como vida conocedora y creadora de mundo*». El saber pensar proyectivo, (concebido como) perteneciente a la esfera antropológica, muestra aquí, en el plano general del ser, su otra cara, la del pensamiento participativo y hasta de un agente transformador, hecho que Millas describe en lenguaje filosófico-poético de la manera siguiente: «Cumple al pensamiento, en verdad, revelar lo real como franquía, el ser como camino o configuración de caminos posibles para los proyectos de existencia humana. El ser, apenas atisbado, plenamente oculto aún en la experiencia del instante, se abre, gracias al pensamiento, en una altitud infinitamente mayor de exposición, creando con ello la condición misma de la libertad, que es la franquía pragmática de lo posible»[23].

El medio más apropiado de educación para alcanzar este espacio de libertad y para ampliarlo, Millas lo ve en una nueva orientación, en la moralización del discurso racional; orientación que tiene, ante todo, que dar cuen-

[22] Ibid., *pp. 170, 163, 165.*
[23] Ibid., *pp. 181, 189, 193, 194-195.*

ta de los aportes del saber científico, equilibrándolos: no olvidar otra vertiente del cómo, de la metodología necesaria a todo espíritu crítico, «*lo que* la ciencia muestra, la imagen representativa y reconstructiva del mundo», es decir, «la finalidad propia de aquel método»[24]. Tal rehabilitación o, mejor, humanización del contenido del saber, permite integrar todas las formas de subjetividad (particularmente las experiencias estética y moral) con el horizonte de objetividad, siendo éste establecido por el hombre como su última meta extrasubjetiva.[25]

En este contexto, el campo de las relaciones humanas no puede más quedarse reducido al objeto de una investigación cualquiera dado que el discurso racional, «disciplina purificadora y liberadora», se compromete en el curso, llega a ser el sujeto mismo de la convivencia. Lleva «a ella la ética del pensar racional, esa actitud, que no es sólo del intelecto, sino de la persona entera, para asumir la responsabilidad de juzgar críticamente, de renunciar a la soberbia de las propias convicciones, de valorar superlativamente la verdad, de reconocer su carácter dialogante, de dignificar al prójimo como interlocutor y constituir con él la comunidad viva del diálogo creador». Y, al precisar la misión de la universidad de hoy, misión que consiste en salvar «el diálogo racional y el saber a qué conduce», Millas añade: «Sentido humano, espiritualidad y racionalidad son términos que, respecto a las relaciones intersubjetivas, funcionan como sinónimos».[26]

La insistencia sobre lo racional como elemento rector en el (deseable) comportamiento del hombre no conduce a adhesión-retorno de ninguna doctrina preestablecida. Si, para el autor chileno, «el ideal racional del pensamiento constituye la más efectiva de las formas de integración de la experiencia, más aún, es el instrumento natural de la inteligencia humana en su intento de comprender las cosas desde el punto de vista de sus conexiones universales», esta «racionalidad del pensamiento» no implica, «por modo necesario, la concepción racionalista de las cosas», pero sí está en el origen de todo filosofar no autosuficiente, actuando a la vez como su entelequia en tanto que la filosofía cumple con su papel más elevado, es «la

[24] Ibid., *p. 197.*

[25] *«... cabiendo en la universidad la investigación científica, forma de* creación, *cabe también en ella la creación artística, forma de* investigación*»* (Idea y defensa de la universidad, *p. 107). La concepción de la universidad como más alta expresión del proceso educativo surge de este esfuerzo integrador: «Sólo la inequívoca regla de que a la universidad incumba la conservación y la generación del conocimiento originado en la ciencia –no en esta o aquella ciencia en particular, por supuesto, sino en la ciencia como disciplina racional de la inteligencia– permite saber lo que es esencial o primero para ella»* (ibid., *p. 11).*

[26] El desafío espiritual de la sociedad de masas, *pp. 217-218.*

búsqueda de un saber total, radicalmente fundado, relativo al ser y valor de las cosas, en función de la existencia humana».[27]

Naturalmente, la construcción teórica que debe sostener un programa tan ambicioso, no puede contenerse con ninguna improvisación, sobre todo en el desarrollo de su trama gnoseológica. El acto de conocer es lo que causa el primer punto de ruptura reflexiva en lo que hay, aparentemente compacto, lo que desencadena un proceso en el cual la conciencia descubre, descubriéndose a sí misma, su propia limitación e inconsistencia. Y no existe otra salida, otro remedio a esta carencia connatural al hombre, sino en su asunción lúcida, en el ensayo de transformar lo aparentemente impuesto en la positividad voluntariamente escogida, siempre «llevar el pensamiento al límite», lo que justamente «supone pensar las cosas desde el punto de vista de la unidad, de la totalidad y del fundamento. Con ello se lleva la inteligencia al esfuerzo máximo de comprensión, a la intelección radical de la experiencia y del propio pensamiento que la piensa».

Para ello elabora Millas una teoría de «conceptos límite» (noción kantiana: *Grenzbegriff*), diferentes de las categorías de la ciencia porque «intentan representar los aspectos y estructuras más generales de la *experiencia* tomada como conjunto», como objeto global de la reflexión discursiva. Hay tres «*conceptos límite fundamentales*: ser, deber ser y conocimiento»[28] que determinan respectivamente las diferentes áreas de investigación filosófica.

Que la experiencia ocupa el puesto central en nuestro encuentro con lo real, hasta el punto de que la vida humana podría ser definida como «una búsqueda afanosa» de aquélla, parece evidente. Pero debemos efectuar un paso más y darnos cuenta de que «la realidad es un objeto sólo mentado, que la experiencia nos ayuda a construir mediante sondajes sucesivos y discontinuos a lo largo de su extensión». *La* "experiencia de lo real" es sólo la serie de *las* experiencias, en la cual cada una de ellas es apenas un punto de contacto con un cuerpo infinitamente vasto de realidad no accesible aquí y ahora». Nunca tocamos de golpe una «totalidad presente», «nuestra relación

[27] Idea de la filosofía, *pp. 20-24, 127. Totalidad, radicalidad no caben, ni siquiera como meta última, en todo saber filosófico: «Sólo en el seno de la Filosofía, que lleva la libertad a la experiencia límite de desafiar al hombre con la libertad frente a sí mismo, pueden verse a plena luz la magnitud y el significado del sufrimiento humano. Porque ahí no puede ocultarse el propio hombre, con sus terrores y con sus mitos, a la par religiosos y políticos, como responsable de muchas formas históricas de ese sufrimiento, incluso de aquellas implantadas para acabar con el sufrimiento. Despejar esta mistificación y poner al hombre sin simulaciones ideológicas frente a su propia responsabilidad, es la efectiva contribución de la Filosofía, tanto al conocimiento del hombre como a la acción destinada a mejorar su suerte.* [...] *La verdadera índole de la Filosofía sólo se revela a quien logra avizorar y vivir a través de su ejercicio, la naturaleza experimental del pensamiento»* (ibid., *pp. 13, 15).*

[28] Ibid., *pp. 15, 62-63, 67.*

con lo real es inexorablemente polifásica»; de donde la exigencia eminentemente filosófica, la «de la integración racional de la experiencia», el ejercicio cognoscitivo y consciente de la intencionalidad de la conciencia, es decir, el ejercicio proyectivo de la capacidad representativa del pensamiento cuyo ciclo va «de la experiencia a la experiencia, por vía de la intelección sustitutiva».[29]

El principio metodológico que rige este complejo proceso y se desprende de él debe tener en cuenta su doble anclaje gnoseológico y ontológico; calificarlo de dialéctico parece lo más adecuado: «*principio de la integración racional*» o «*de totalización límite*», conduce a enfocar lo que hay, la realidad dispersa, desde el punto de vista de la unidad relacional para, ante todo, hacerla comprensible en su movimiento ascensional hacia «lo absoluto», es decir, «hacia aquel supuesto que, no trascendiéndose mediante relaciones, es el continente de todas las relaciones posibles»[30].

Esa dialéctica tiene la pretensión de superar el antiguo conflicto entre realismo e idealismo, esencialmente por la abertura del concepto límite fundamental de ser, inconmensurable con el de conocimiento, pero necesario como un punto constante de referencia. El progreso (experiencias sucesivas hechas y pensadas) del conocer no se inicia efectivamente desde el ser ni hacia él, sino a la vez, dentro y frente a él. De un lado el ser funciona como nuestro horizonte, «como protagonista y dador de sentido, penetrando de punto y cabo todo el proceso del vivir humano»: es el ser del conocimiento; del otro, para poder conocerlo, debemos previamente destotalizarlo (escisión sujeto-objeto), poniéndolo ante la conciencia, dado que «sólo en la medida en que no *somos* lo que algo es, lo conocemos, pues conocer es hallarse nuestro ser en cierta específica relación con *lo otro*». Queda claro que la categoría del ser así comprendido, «*a-cognoscible*» (término diferente del «in-cognoscible»), no se armoniza con ninguna doctrina ideológicamente encerrada, incapaz de ponerse en cuestión, pero sí, con el itinerario de un filósofo cuya «patria es el ser abierto»[31].

[29] Ibid., *pp. 29-33, 367. O, formulado de otra manera: «de las cosas a las cosas a través de los entes ideales»* (ibid., *p. 379). Para Millas, siguiendo a Husserl, la intencionalidad es la «esencial propiedad de la conciencia humana». «El hombre que está siempre ante sí mismo, cuyo ser consiste en "verse ser" está, ya en este acto, ante el ser del otro y de lo otro, del prójimo y demás objetos. La estructura fundamental de su existencia es, pues, cognoscitiva»* (ibid., *p. 184). El conocimiento traspasa así la esfera puramente noética, confundiéndose con una continua* «experiencia representativa de objetos», *experiencia «que* constata la presencia *de un objeto» a través de una reconstrucción racional. Dos problemas mayores –el de la compatibilidad de representación y presencia y el «del pensamiento racional como sustituto de la experiencia»–* (ibid., *pp. 209, 336) cuya importancia el filósofo chileno subraya.*

[30] Ibid., *pp. 141, 173.*

[31] Ibid., *pp. 331, 486,326, 172.*

La dominante racionalista en el pensamiento de Millas no nos justifica pues el tomarlo por tal, absolutizándola; su «racionalismo» se inscribe como un momento metodológico esencial dentro de una actitud general «filosófica del espíritu» caracterizada «por cuatro rasgos principales: a) Su afán cognoscitivo o teórico; b) su afán de racionalidad o de interpretación de la experiencia mediante los conceptos y principios del entendimiento racional; c) su afán de totalidad en el saber, d) su afán antropológico, es decir, la postulación del hombre como centro de la totalidad buscada». Se trata de la actitud que tiende a promover y rehabilitar una razón creadora-constructora, (auto)crítica, dinámica y autofundante en tanto que óptimo instrumento de la humanización del hombre, pero derivada de la vida humana, correspondiente, relativa a su precariedad ontológica; supera entonces los esquemas del racionalismo integrando las experiencias nuevas (científicas y/u otras) en un proceso, «el proceso de racionalización de algo sólo progresivamente racionalizable»; no niega la existencia de lo irracional, contesta solamente su perennidad.

Si se quisiera hallar una frase clave en la obra de Millas, sería sin duda la siguiente: «Anverso y reverso de lo mismo, mi realidad es una determinación de la realidad»[32]. Un acto del conocimiento racional y concretamente constitutivo por el cual nacen el yo y el mundo, acto gnoseológico a la vez que onto-creador (metafísico).[33]

## Risieri Frondizi (1910-1983)

Las biografías intelectuales consagradas a Risieri Frondizi ponen siempre de relieve un rasgo específico de su pensamiento: el que lo sitúa en la

[32] Ibid., *pp. 127, 154, 323. A lo que el autor añade: «Otras palabras podrían servirnos para fijar este comienzo absoluto, que es el de nuestra vida: podríamos decir, como se dice en ocasiones, la realidad, la existencia, lo que hay; más simplemente aún, bastaría un mero* "esto", *un elemental* "ahí", *un puro* "algo"*»* (ibid., *pp. 323-324).*

[33] *Sobre la relación entre la metafísica y la gnoseología caracterizada como «relación progresiva», Millas escribe: «[...] la determinación entre los términos no se da de una vez y en un solo plano: se da en grados y múltiples planos de referencia recíproca; partiendo de la oscuridad inicial de uno de los términos, se desarrolla, por reenvío de uno de los términos al otro, una clarificación progresiva entre ambos. La comprensión del ser, o sea la Metafísica, sólo es posible en los límites de la relación cognoscitiva, de cuyo análisis depende el valor de aquella comprensión. Pero ese análisis, en la medida en que exige una comprensión del conocimiento, nos remite por su parte a la comprensión del ser, es decir, a la Metafísica. ¿Círculo vicioso? No: progresiva dialéctica, que no hace sino reproducir en la estructura del método y en la conceptuación de las ciencias, la estructura de lo vivido, tal como se da en los límites de la espontaneidad y de la reflexión»* (ibid., *pp. 356-357).*

encrucijada de las dos Américas[34]. Los años de estudio que pasó en la Universidad de Harvard, particularmente junto a Whitehead y Köhler, dejaron realmente una profunda huella en su concepción filosófica, con todo, sin embotar de ninguna manera su esfuerzo de creación original o/y disminuir el arraigamiento temático de su obra en la tradición cultural de América Latina[35]. Durante el período 1939-1940 dirigió el Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán, después dio cursos en las Universidades de Caracas, Pennsylvania, Yale, Puerto Rico y Columbia, conferencias en las Universidades de Roma, Turín y Milán. En 1957 fue elegido decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y, el mismo año, rector de esa Universidad. En protesta contra el golpe militar (1966) y la dictadura consecutiva en la Argentina, escogió el exilio definitivo en los Estados Unidos (Universidades de California, Texas y Southern Illinois). Frondizi fue miembro permanente del Instituto Internacional de Filosofía (París), presidente de la Sociedad Interamericana de Filosofía y de la Unión de Universidades de América Latina, y miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Internacional de Filosofía. He aquí sus principales obras aparecidas a menudo en varias ediciones y traducidas al inglés: *El punto de partida del filosofar* (1945), *Substancia y función en el problema del yo* (1952), *¿Qué son los valores?: Introducción a la axiología* (1958), *La Universidad en el mundo de tensiones: Misión de las Universidades en América Latina* (1971), *Introducción a los problemas fundamentales del hombre* (1977).

El doble anclaje filosófico de Frondizi, su pertenencia práctica a dos culturas vecinas, se reflejan claramente en sus escritos. Persigue, como discípulo de Francisco Romero, la meta que éste quiso alcanzar en su *Teoría del hombre* (1952) y trata, por su parte, de hallar una respuesta «a los problemas fundamentales del hombre»; sin embargo, utiliza un método muy diferente que su antiguo maestro. La antropología filosófica, cuyo proyecto quiere definir, no puede ya contentarse con explicar el sentido de los actos humanos a partir de «la total objetividad» fundada en «la trascendencia

[34] *Cfr. por ej. S. Sarti,* op. cit., *pp. 309-316; Luis Farré - Célina A. Lértora Mendoza,* La filosofía en la Argentina, *Buenos Aires, Docencia-Proyecto Cinae, 1981, pp. 104-106; Jorge J. E. Gracia, «Biografía de Risieri Frondizi», in* El hombre y su conducta. Ensayos filosóficos en honor de Risieri Frondizi, *Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980, pp. 15-21.*

[35] *Cfr. R. Frondizi, «Is There an Ibero-American Philosophy?», in* Philosophy and Phenomenological Research, *Buffalo, N. Y., 1949, vol. IX, núm. 3, pp. 345-355; R. Frondizi, «Tipos de unidad y diferencia entre el filosofar en Latinoamérica y en Norteamérica», in* Filosofía y Letras, *1950, núm. 38, pp. 373-377;* El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX. Antología. *Selección, introducciones, notas y bibliografía de Risieri Frondizi y Jorge J. E. García, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.*

absoluta»[36], sino que debe, al contrario, efectuar «el examen del espíritu objetivado», examen de los productos culturales del hombre en el curso de su historia, de «todo lo que se creó o destruyó».[37]

Frondizi elige pues y se declara en pro de un «empirismo auténtico» que «implica una relación del sujeto con un objeto» y en el cual el primero «tiene que atenerse a las cualidades objetivas»[38] del segundo. El concepto fundamental que funciona como criterio de toda proposición es, por lo tanto, el de la «experiencia», concepto que lleva una fuerte carga analítica, pero tampoco excluye la facultad sintética.

De un lado, «todo nuestro conocimiento se inicia con la experiencia, pues se refiere al mundo que nos rodea y a nosotros mismos». Hay que precisar que Frondizi no tiene aquí en vista solamente una experiencia sensible, perceptiva y, finalmente, subjetivamente reductora (pasiva) que se inscribe en «un empirismo unilateral»; la que llama su atención es «la experiencia total», la que no ignora ninguna dimensión vital, al permitir unas generalizaciones valederas en los límites de la teoría desarrollándose entre las pruebas empíricas y la refutación que «debe tener igual carácter». Así, lo más importante en la frase definidora: «la filosofía es, ante todo, análisis crítico»[39], aparece ser el adjetivo. Otro lado del problema, búsqueda de una vía de acceso para captar la realidad toda, nos impone una creación-adaptación activa del instrumento cognitivo adecuado: en el caso presente su núcleo es dado por la noción de «estructura».[40]

[36] *Francisco Romero, «Teoría del hombre», in* El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX, *p. 124.*

[37] *Risieri Frondizi,* Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *México, F. C. E., 1977, p. 321. Para más detalles – en qué puntos Frondizi sigue a Romero y dónde discrepa con él– véase su artículo «Valor y Trascendencia», in* Francisco Romero. Maestro de la filosofía latinoamericana *(Caracas, Sociedad Interamericana de Filosofía, 1983, pp. 57-81). Hay que citar al menos una frase de la conclusión: «Las dudas e interrogantes que hemos presentado no tienen el propósito de disminuir la valiosa contribución filosófica de nuestro maestro e inolvidable amigo, sino que responden a una concepción de la filosofía como permanente diálogo crítico» (p. 79).*

[38] *Risieri Frondizi,* Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *p. 456. Esas precisiones definitorias que se inscriben aquí en la teoría del valor pueden ser aplicadas a toda la doctrina de Frondizi.*

[39] Ibid., *pp. 527, 536, 10. Al propósito del concepto de la «experiencia» en Frondizi cfr. también Francisco Miró Quesada, «La filosofía de Risieri Frondizi», in* El hombre y su conducta, *part. pp. 45-46.*

[40] *Aunque el criterio, actualmente empleado en el curso de las investigaciones sobre el hombre, se diferencia apenas del adoptado por las ciencias –«enunciado de hechos pertinentes, análisis crítico de su validez y de las razones que se enuncian a favor o contra cada alternativa»–, la antropología filosófica que «es una disciplina especulativa», a pesar de someterse a este último, no puede quedarse limitada «al ámbito restringido de los hechos observados». «Se apoya en los hechos, pero los trasciende, pues aspira a descubrir el sentido de la vida humana» (*Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *pp. 200, 319). Frondizi critica*

Frondizi la describe así: «Una estructura (*Gestalt*) se caracteriza por tener propiedades que no se hallan en ninguno de sus miembros ni en la suma de todos ellos. De ahí que al aparecer de una estructura haya siempre novedad». La *Gestaltpsychologie* facilita pues al filósofo el instrumento que evoluciona y es utilizable a través de diferentes disciplinas del saber filosófico, de la ontología del yo hasta la de la historia.

El autor de la *Introducción a los problemas fundamentales del hombre* se plantea tres preguntas kantianas: «¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo hacer?, ¿Qué soy?», preguntas en las cuales una evidente preocupación didáctica se combina con la necesidad de una investigación pura.

La reflexión sobre el deber lleva consigo el reconocimiento de una ética que «tiene como misión primordial orientar al hombre en su actividad», no reprimiéndola, sino impulsándola «hacia formas más elevadas». Al cabo de un examen crítico de las concepciones que no derogan a esta regla general, Frondizi propone «la ética de fundamentación axiológica» cuya principal ventaja en comparación con las otras consiste en su anclaje en la realidad, pero anclaje no exclusivo, que la condiciona sin determinarla enteramente. La «norma básica» de tal ética con vocación creadora se formula de la manera siguiente: «Debes preferir el valor superior en cada situación y actuar de acuerdo con esa preferencia». A lo que el filósofo argentino añade naturalmente: «Esa norma adquiere un significado distinto según la interpretación del valor que se adopte».[41]

La segunda pregunta toca el problema de la libertad formando un conjunto (interdependiente) con el de la responsabilidad del hombre en tanto que «ser racional». Frondizi rechaza las falsas soluciones del determinismo y del indeterminismo, el error del primero, en su expresión extrema, habiendo sido transferido el principio causal del orden físico al humano», mientras que el del segundo insistió en la tentativa de esquivar las determinaciones (obstáculos) en el camino hacia la libertad al limitar indebidamente la validez de dicho principio por una interpretación reductora, mecanicista. Hay cuatro condiciones «para que una decisión sea libre»: 1° «las "causas" y motivos deben... haber sido escogidos y no impuestos», lo que desacredita toda alternativa facticia; 2° el motivo debe «ser racional, o al

*por lo demás explícitamente los excesos de la «actitud analítica», oponiéndole su propio punto de vista: «El análisis debe hacerse,* [...], *en función del todo, para aclarar su sentido y comprender su mecanismo interior. No para eliminar ese todo o reducirlo a un conjunto de piezas inertes. Por eso el análisis supone la previa captación y reconocimiento de la estructura que se va a analizar, pues el método debe estar al servicio de la realidad estudiada y no debe sacrificarse por el contrario la realidad al método empleado» («El yo como estructura dinámica», in* El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX, *p. 131).*

[41] Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *pp. 542, 46, 147-148.*

menos razonable, y pertinente..., lo que implica que una decisión «aún después de haber sido tomada se pueda rectificar» y excluye el recurso a lo arbitrario; 3° el motivo debe permitir esa rectificación «y dejar abiertas ulteriores decisiones de la misma índole», lo que tiene como consecuencia, entre otras, que «una persona o un país no pueden esclavizarse libremente», que «la lealtad total a un grupo es un motivo incompatible con una decisión libre»; 4° la cuarta condición «se aplica exclusivamente a la libertad positiva» y reza así: «El motivo de un acto o decisión es adecuado si conduce a una creación».[42]

La interrogación sobre la naturaleza del hombre no hace sino prolongar y ampliar esa búsqueda de lo específicamente humano vivido, dado que cada concepción antropológica contiene en sí una doctrina de la libertad que orienta la respuesta del yo puesto en cuestión. Conforme a su método, Frondizi no admite ninguna intervención extraempírica: «nada hay por encima o por debajo de la totalidad de las vivencias». Ningún elemento estático, substancial, garantiza pues la unidad del yo; ésta llega a constituirse únicamente a través de una dinámica relacional, «un vínculo funcional». Hay que destacar aquí la importancia del concepto de «totalidad»: organizada en un «conjunto estructural», ésta ejerce una poderosa influencia retroactiva sobre las vivencias hasta tal punto que, trascendiéndolas, las dota de un nuevo sentido. El yo puede así, en la perspectiva dada, ser definido como «*la unidad de la multiplicidad de sus estados*», unidad «cuya trama es la relación y cuya esencia es el proceso creador».[43]

Consecuentemente, si se trata de hallar después la definición del hombre, la característica siguiente destaca ante todas otras: «el único animal *capaz* de crear», «un ser creador» –siendo comprendida la creación como «una actividad transformadora, original, libre y novedosa, capaz de originar nuevos valores positivos o bienes». El empuje para que el hombre emprenda esta vía, se lo da su insatisfacción: no contento de lo que hace, siempre quiere innovar, perfeccionar. Pero eso no le es posible alcanzarlo de una manera instintiva y anárquica; tiene que tomar conciencia de su propio actuar, orientarlo hacia un(os) objetivo(s), refiriéndolo a una escala de valores. Porque la primacía del valor aparece aquí incontestable: «otorga naturaleza creadora a una actividad y también le da jerarquía; la calidad de la actividad creadora y la obra creada se miden por la altura del valor que encarna».[44]

[42] Ibid., *pp. 179, 283, 286-287.*
[43] El yo como estructura dinámica, *pp. 131, 129, 133,139.*
[44] Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *p. 409, 396, 407, 433-434.*

Esta conclusión provisional tiene por resultado la necesidad de desplazar el centro del problema del hombre hacia la investigación axiológica que, por su parte, tiene que elucidar el origen y la naturaleza de los valores y también su jerarquización. Frondizi de nuevo rehusa el dilema estéril de objetivismo-subjetivismo en beneficio de una solución «estructural»; sin embargo, no significa eso que el valor sea identificable con la estructura o su idea o proyecto; «es una cualidad empírica, producto de cualidades naturales, aunque no reducible a ellas». En otras palabras, «una cualidad estructural (*Gestaltqualität*)» que se forma en el curso de una incesante interacción sujeto-objeto; hecho que no le impide desempeñar un papel activo de valorización.[45] Es «una cualidad adicional» en el sentido de que siempre necesita un apoyo concreto, pero, al mismo tiempo, el valor posee una capacidad de modificar los primeros datos del encuentro del cual resulta, y eso en la medida en que el sujeto, al aprehender el «mundo "objetivo"», lo recrea, integrando las situaciones respectivas.

La interpretación «situacional» de los valores –siendo considerada la situación como un agente complejo (ambiente físico, cultural, social, etc.) que forma parte de ellos, condicionándolos simultáneamente– muestra, por su parte, la inexistencia de una escala fija universalmente aplicable: «No hay valores inferiores o superiores en sí, sino que su importancia depende de la situación».

Hay que proceder a un análisis de tres factores para poder indicar «la superioridad de un valor sobre otro» y evitar el escollo del relativismo que substituye «lo preferido» a «*lo preferible*»: el sujeto con sus «necesidades, aspiraciones, posibilidades y preferencias... y su conjunto de factores biológicos, psicológicos y culturales» que le caracterizan; «el objeto y sus cualidades» y su compatibilidad con las condiciones particulares del sujeto, la facilidad o los obstáculos para una puesta en relación recíproca, para el «modo de concretarse» de un valor; la especificidad de una situación dada. A la «unidad orgánica» de esos factores es necesario agregar aún la dimensión temporal, las posibilidades o potencialidades que designan el futuro, porque, en la ocasión, «las consecuencias cuentan tanto como las intenciones».

Si no existe ninguna «fórmula mágica de aplicación mecánica» para decidir la superioridad de un valor, al examinar la constitución interrelacional de éste, aparece, «sin embargo, que para un sujeto determinado aquí y

[45] *Risieri Frondizi, «Valor, estructura y situación», in* El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX, *pp. 291, 287. «En un sentido estricto, no es correcto afirmar que el valor es una cualidad estructural, sino que la cualidad estructural es lo que hace que una cosa sea bella o buena, eso es, valiosa» (*ibid.*).*

ahora, en una situación concreta, un valor es superior "objetivamente" a otro».[46]

El proceder axiológico de Frondizi, tal como está empleado en su investigación sobre el hombre, se manifiesta necesario y positivo, aunque, y a pesar de su importancia, se muestra desde el punto de vista óntico o metafísico como transitivo, hasta transitorio, porque inscrito en unas perspectivas más generales.[47] Así, la «axiología situacional» desemboca en «una ética situacional» en la que la norma de base permanece orientadora y no impositiva, en la que el riesgo y la responsabilidad con los cuales se enfrenta cada individuo consciente de sus actos no pueden ser disminuidos al evocar la excusa de una ley.[48] En segundo lugar, finalmente, de relevancia quizás aún más grande, el susodicho proceder permite establecer y comprobar un *modelo metodológico* válido para toda la doctrina en cuestión, modelo a la vez interpretador y formador.

Empleándolo, es posible por ejemplo explicar la dependencia y la autonomía del deber-ser en vista del ser[49] o –sobre todo– alcanzar una comprensión activa de la complementariedad fundamental del «carácter histórico» y del «sentido creador» del hombre[50]. El «reconocimiento de la historicidad del saber humano» que lleva consigo el fin de las verdades tenidas por eternas liberó, de hecho, la creatividad en toda su dimensión óntica, creatividad gracias a la cual la historia, dejando de ser un aglomerado de los actos y de los asuntos pasados, se transforma en un lugar donde se forja un proyecto responsable del futuro. No hay predestinación, meta final, pero a pesar de esto, la verdad no desaparece, constituyéndose a partir de «una pluralidad de verdades» en tanto que «estructura dinámica y en conexión con una situación humana dentro de la historia». Sin embargo, el hombre no cesa de aspirar a un ideal unitario y lo persigue en ella; este

[46] Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *pp. 542-545, 553, 556-559. La dificultad para comprender este pensamiento que podría ser llamado* dialéctica estructural, *confrontándolo con un discurso clásico, está ilustrada por un artículo de H. N. Castañeda, «La base ontológica de la teoría de los valores de Frondizi», in* El hombre y su conducta, *pp. 124-137.*

[47] *Parece justo el juicio de Miró Quesada expresado al propósito: «La parte culminante de la filosofía de Frondizi en el estado actual de su desarrollo es, no cabe duda, su teoría del hombre» («La filosofía de Risieri Frondizi», p. 65).*

[48] *Risieri Frondizi vuelve a la formulación antes citada, precisándola: «orienta tu vida, decisiones y conducta moral por el valor superior en la situación correspondiente» (*Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *p. 567).*

[49] *Cfr. «Valor, estructura y situación», p. 292.*

[50] *Cfr.* Introducción a los problemas fundamentales del hombre, *pp. 425-426. Esta concepción tendrá su repercusión práctica: «Si concebimos al hombre como ser creador, la educación estará dirigida a alentar y fortalecer esta capacidad, y todos aquellos aspectos que contribuyan a ella en los distintos campos: iniciativa, espontaneidad, espíritu crítico, apreciación de los valores por cuenta propia, etcétera» (*ibid., *p. 427).*

esfuerzo puede ser no completamente inútil, dado que, según Frondizi, «los distintos criterios de verdad o evaluación que se presentan a través del tiempo, podrían muy bien representar las diversas formas de un criterio superior que los englobara».[51]

Después de haber tomado conocimiento con esta reconstitución de tres obras filosóficas y de su examen, aunque la primera sea incompleta y el segundo demasiado rápido, el lector eventual se verá confrontado con la evidencia de su parentesco temático y de su convergencia metodológica. El estructuralismo axiológico de Risieri Frondizi, el personalismo crítico de Francisco Larroyo y el humanismo concreto de Jorge Millas tienen efectivamente un denominador común: la preocupación por el hombre-ser creador en el mundo contemporáneo; se trata de tres tentativas que se empeñan en comprenderlo y en mostrarle (a través del sentido de una búsqueda) el camino por seguir. Las tres reflexiones, animadas de un espíritu crítico y abierto, ponen de relieve la importancia de los valores éticos de la vida, su papel a la vez constituyente y operante, insisten sobre su puesta en práctica educacional en la formación de los hombres libres y responsables. El método empleado podría ser calificado de racionalismo dialéctico con una finalidad dialógica.[52]

[51] *Risieri Frondizi, «El historicismo y el problema de la verdad», in* Dianoia, *México, 1957, núm. 3, pp. 343, 348. En uno de sus últimos escritos impresos Frondizi reitera la insistencia sobre la praxis de esta liberación teórica: «El dogmatismo descansa en la doctrina epistemológica que acepta la existencia de verdades absolutas e inmutables, contraria a la tesis de la autocorrección paulatina de la ciencia. Las verdades científicas de ayer han sido superadas y las de hoy correrán mañana la misma suerte. Ambas sirven de peldaño para un ascenso continuo. ... Educar a los jóvenes en el pensamiento crítico y creador, basado en la razón y experiencia es,[ ...], un modo de combatir el dogmatismo, fuente oculta de muchas restricciones a la libertad» «¿Libre de qué? Análisis crítico de la libertad de expresión», in* Cuadernos Americanos, *México, 1982, núm. 2, pp. 57-58).*

[52] *En caso de un trabajo menos conciso sería necesario evocar otros puntos de roce y de proximidad entre las tres doctrinas, analizando por ejemplo su común filiación kantiana, concepciones de abertura, integración, la noción de experiencia Millas habla al propósito de Frondizi en una nota (cfr.* Idea de la filosofía, *p. 64), su actitud frente al pragmatismo, su esfuerzo por salir de la dicotomía idealismo-realismo (podría aquí aducirse lo que escribió José Gaos con ocasión de la publicación de libro de Frondizi* El punto de partida del filosofar, *en 1945: «... Frondizi llega tan cerca de la plenitud definitiva, ..., la superación conjunta del realismo y el idealismo, uno de los empeños más generalizados en la filosofía de nuestros días. Frondizi la* logra *por la única vía por la cual es posible lograrla, pero por la cual no sólo es posible, sino real; por la de la mostración fenomenológica de la concreción del yo con sus actividades intencionales y de éstas con sus objetos - la idea de que el sujeto no es el sujeto* encerrado *en sí, [...], sino el sujeto* abierto *que es sujeto* constituido *por actos de* convivencia *con otros sujetos y con cosas».* Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y en la América Española, *México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 343), etc.*

*Está claro que el examen aquí efectuado se limitó a ser* comprensivo *–se quiso hacer solamente visible la lógica interior y tendencia evolutivo-sistemática en el pensar de los tres filósofos– que carece de dimensión crítica; ésta exigiría una confrontación histórico-filosófica más*

Este «humanismo radical»[53], ¿no sería posible designarlo como uno de los rasgos fundamentales que caracterizan a la joven filosofía latinoamericana, siempre en estado de duda sobre su propio estatuto y de inquietud acerca de su autodefinición?[54]

*vasta. De otra manera, no es posible sino ofrecer unas apreciaciones (impresiones) subjetivas de valor teórico discutible. Cfr. al propósito Oscar Terán, «Risieri Frondizi: In memoriam», in* Cuadernos Americanos, *1983, núm. 5, pp. 75-83.*

[53] *Término utilizado por Quesada refiriéndose a la filosofía de Frondizi (cfr. «La filosofía de Risieri Frondizi», p. 64).*

[54] *En todo caso, ya en sus primeros trabajos Millas apuntó tal dirección: «Creo –escribió– ... que es América el lugar propicio para la constitución de una filosofía del hombre, fundada en la exaltación metafísica, ética e histórica del ser individual, concebido éste como el medio adecuado, el único tal vez, para realizar un ideal de humanidad libre y éticamente superior. Tal filosofía tiene que fundarse, ante todo, en la libertad espiritual, y en la capacidad del hombre para hacer la historia, padeciéndola, sufriéndola, viviéndola día a día, sin trascendentalismo. [...] Individualidad, por eso, creadora, no fatalista; soberbia, aun ante la adversidad. En eso puede traducirse un personalismo filosófico que se sienta, no como doctrina, sino como fuerza espiritual» «Idea de la individualidad»,* cit. apud. *Enrique Molina,* op. cit., *pp. 101-102).*

# La voz y el pasaje

*Jacques Ancet*

Cualquiera que se entregue al trabajo de la escritura, experimenta un día u otro la irrisión. Nada parece entonces justificar que él siga consagrando a ese trabajo lo mejor de su existencia. ¿No hay nada mejor que hacer? ¿Vivir, por ejemplo? Pero precisamente, y ahí radica la paradoja, ¿no es escribiendo como se siente más vivo? ¿No es sobre la página, en el olvido de todo lo que no es el texto, donde el mundo se le aparece en el sentido fuerte del término, con una intensidad insólita? Como si la escritura engendrara eso mismo que ella sólo parecía poder expresar o representar. Como si la realidad no tuviera una verdadera existencia sino en y por el acto de lenguaje que le diera forma. No están entonces, como él lo había creído durante largo tiempo, los libros de un lado y la vida del otro o, según una polarización que parece algo evidente, el mundo de las cosas y el mundo de las palabras. Y, se pregunta entonces, ¿qué es lo que llamamos comúnmente «realidad», si el orden sobre el que ella se funda vacila de este modo?

Cuenta Stendhal en *La vida de Henri Brulard*, que al emprender el relato de su paso del Grand Saint Bernard con las tropas de Napoleón, se percató de que no daba cuenta de su propia experiencia, sino que *describía* un grabado que había visto más tarde y que representaba el mismo suceso. Anécdota significativa: nuestra relación con la realidad no es nunca pura ni directa; está siempre mediatizada por la cultura –discursos, textos, cuadros, fotos, películas, etc–, es decir, en sentido amplio, por el lenguaje. Sobre este punto, y sobre muchos otros, el *Quijote* es un libro fundacional: poniendo en escena las relaciones difíciles entre la literatura y la vida, nos muestra que toda percepción es siempre ya una *interpretación*, pues entre el hombre y lo que llamamos el «mundo exterior» no cesa de interponerse el espesor inagotable de la *letra*. Así pues, nunca nos relacionamos con las cosas tal y como ellas son, sino sólo tal y como las construimos. El mínimo suceso perceptivo es inmediatamente moldeado y nombrado por Don Quijote en función del prisma deformador de sus libros de caballerías: los molinos son gigantes, la venta un castillo, las criadas damas gentiles, la bacía el yelmo de Mambrino, etc. Como si nada, Cervantes nos hace tocar,

aumentado por la caricatura, el imperceptible mecanismo de toda percepción. Desde este punto de vista, todos nosotros somos unos Don Quijotes. Sólo que la realidad, para nosotros, no es el mundo de la caballería, sino el de la lengua y la cultura en que estamos inmersos. Lejos, así pues, de existir enfrente de nosotros, separadamente, como un universo objetivo que tuviéramos que explorar y reproducir, la realidad es indisociable de la mirada situada que vertimos sobre ella. La cual, al depender de una lengua, de una historia y de una cultura, variará cuando éstas varíen. No hay, así pues, *una* realidad, sino *varias* realidades, lenguas, historias y culturas innumerables: «De todas las ilusiones, escribe Paul Watzlawick, la más peligrosa consiste en pensar que no existe más que una sola realidad. Lo que existe, de hecho, no son sino diferentes versiones de ésta, algunas de las cuales pueden ser contradictorias, siendo todas efectos de la comunicación, no el reflejo de verdades objetivas y eternas»[1]. Si, en el interior de una misma lengua, cambiar de «medio», como se dice, es ya cambiar de punto de vista –de realidad–, pasar de una lengua a otra representa una experiencia tanto más perturbadora cuanto más lejanas están esas lenguas. Es sabido que Whorf elaboró su teoría de la relatividad lingüística a partir del estudio de lenguas tan alejadas de las nuestras como el *hopi* o el *shawnee*, y que llegó a enunciar un principio según el cual «todos los observadores, ante fenómenos similares, no deducen las mismas imágenes del universo, salvo si su segundo plano lingüístico es similar o puede llegar a serlo».[2] Dicho de otro modo: cada lengua funda una descripción del mundo particular que no coincide nunca del todo con la de los otros. Se sigue de aquí que lo que llamamos «realidad» no existe independientemente de la aprehensión que tenemos de ella, ya que nosotros la *construimos* a través de nuestra lengua y nuestra cultura. Pues estas últimas determinan no sólo nuestras ideas, nuestros valores, nuestros prejuicios y nuestras creencias, sino también nuestras propias percepciones.

Percibir es siempre, en efecto, *percibir un nombre*: ser capaz instantáneamente de construir el fenómeno perceptivo según un modelo –un código– que me permite *reconocerlo*, es decir, nombrarlo. No nos relacionamos nunca con «cosas», sino con «imágenes» que son, en sentido amplio, interpretaciones verbales aprendidas e inmediatamente repetidas. Por eso Octavio Paz ha podido escribir, en sugestiva expresión, que «ver al mundo es deletrearlo».[3] Por otra parte, ¿quién no ha sufrido, en algún momento, el

[1] *Paul Watzlawick,* La réalité de la réalité, *Point/Seuil.*

[2] Science and linguistics.

[3] *«No veo con los ojos. Las palabras / son mis ojos. Vivimos entre los nombres; / (...) Ver el mundo es deletrearlo».* Pasado en claro.

malestar que resulta de una percepción perturbada? Percepción no es ni siquiera la palabra, pues el proceso de formalización y, por eso mismo, de nominación que supone el acto perceptivo, está bloqueado. O, más bien, tartamudea: esta mancha blanca sobre la silla, el invierno, allá abajo, al fondo del jardín: ¿nieve? ¿bufanda olvidada, manoplas? ¿gorro? ¿gato acostado? Ahí hay algo que se me escapa, que no logro dominar. Para que cese el malestar, habrá que aproximarse, poner un nombre sobre la «cosa», así pues, re-conocerla, clasificarla y olvidarla.

Así –y porque mi capacidad para producir imágenes, es decir, para nombrar, falla– el mundo se me escapa. Al menos aquel al que estoy habituado. Pues *ahí hay algo*. Pero algo que se resiste, que no se deja dominar por los límites por los que yo estoy tan dispuesto a querer encerrarlo. Algo que me *saca* de mi rutina mental –me *conmueve*, en el sentido primario del término. ¿La realidad? No. Acabo de tener –por mínima que sea– la experiencia de lo que yo llamaría lo *real*. Distinción que me parece esencial si se quiere evitar caer en una doble confusión: la del *realismo* que pretende darnos el mundo «tal y como es», mientras que lo único que nos propone de él es una *imagen* –una formalización codificada (que yo llamo «realidad»); la del *formalismo* que, denunciando el componente verbal de toda realidad y, por tanto, la ilusión realista, ya no ve la literatura y la poesía sino como un trabajo de y sobre el lenguaje sin otro fin que él mismo. Si, por tanto, la *realidad* es esta *descripción* del mundo que habita cada hombre desde su nacimiento por intermedio de la lengua que habla, lo *real* será lo que la desborda: la irrupción de lo insólito en el curso bien regulado de la existencia. Un insólito muy particular, sin embargo, pues en lugar de hacerme escapar del mundo que me rodea, me hace verlo súbitamente como por primera vez. Clément Rosset muestra que un violento desconcierto, un fallecimiento, una ruptura amorosa, puede poner a quien lo sufre frente a lo que ya estaba allí aunque él no lo veía: lo cotidiano más banal vuelto bruscamente *presente* en su básica in-significancia[4]. Experiencia de des-condicionamiento a la cual, de manera menos dolorosa, más exaltante, pueden conducir el arte, la literatura y, en particular, la poesía.

El ejemplo famoso de Courbet colocando manchas pardas y malvas sobre su tela y pidiéndole a su aprendiz que fuera a ver lo que estaba pintando –haces de leña–, es muy revelador. Lo que le interesa al artista no es la *realidad* (aquí «imágenes», algo formulable), sino lo *real* (aquí líneas, manchas de color –lo no formulable). Lo que Courbet pintaba no era el mundo tal y como lo conocía, el mundo de la representación, sino el mundo aún

[4] Le réel, traité de l'idiotie, *pp. 44-45, Minuit, 1977.*

informe de antes de la puesta en orden (iba a decir la puesta en vereda) de la percepción: «lo real, escribe Matisse, comienza cuando ya no se comprende nada de lo que se hace, de lo que se sabe». Y Valéry: «El signo más claro de lo real es tal vez la imposibilidad de comprender; –de adivinar la continuación–; de circunscribir».[5] O también: «Ver verdadero –es– si se puede –ver insignificante, ver informe».[6] Aquello que un día experimentó, como lo cuenta en *Tel Quel*[7]: parado en el Puente de Londres y dejándose ir en la contemplación del agua, cuenta cómo una extraña impresión de escapar al curso cotidiano de la existencia se apodera de él. Es como si estuviera ahí sin estar: la descripción del mundo en la cual evolucionaba hasta entonces con facilidad, vacila. En esta extraña ausencia, «todas las cosas, escribe, pierden sus efectos ordinarios, y lo que hace que uno se reconozca en ellas tiende a desvanecerse. Ya no hay abreviaciones ni casi nombres sobre los objetos...» Entonces se revela el carácter profundamente *lingüístico* de la realidad. Pues, añade Valéry, «en el estado más ordinario el mundo que nos rodea podría ser *útilmente* reemplazado por un mundo de flechas y de letras... *In eo vivimus et moremur*». Ahora bien, con ocasión de una emoción súbita o, como aquí, de una fascinación (nacida de la contemplación «de un agua rica y pesada y compleja, adornada con capas de nácar, enturbiada con nubes de fango...»), la realidad –lo que sabemos, esta nominación generalizada de la que se ha tratado– se retira y surge lo real: «El saber se disipa como un sueño, y henos aquí como en un país absolutamente desconocido en el seno mismo de lo real puro (...) Entonces, por la duración de un tiempo que tiene límites y no medida (pues lo que fue, lo que será, lo que debe ser, no son más que signos vanos), *Soy lo que soy, soy lo que veo*, presente y ausente en el Puente de Londres».

Ahora bien, esta presencia / ausencia –presencia en lo real, ausencia en la realidad– define lo que se llama comúnmente «el estado poético». En su fondo, en efecto, toda poesía es un acto de *de-nominación*. Como el agua del Támesis en el texto de Valéry, el lenguaje se mueve, se vuelve opaco, perturbando hábitos mentales y perceptivos. Entonces, algo se produce, ahí, entre las palabras, que me *toca*, en el doble sentido afectivo y físico del término. *Algo*. Pues esta experiencia se sitúa en el lado de acá de lo aprehensible, de lo formulable, en el *paso*, siempre imprevisible, al ser siempre instantáneo, de la realidad a lo real. La escritura poética (que puede estar presente tanto en novelas, relatos, incluso ensayos, como en poemas) depende, a mi juicio, de este pasaje y de la emoción que de él resulta: un

[5] y [6] Cahiers, *Pléiade, t. I, p. 524 y 590.*
[7] *«London-bridge», en* Oeuvres, *t. II, Pléiade, Gallimard.*

surgimiento a través de lo conocido, de lo resumible –los llamados «temas», que no son, en sentido propio, sino una suma de *lugares comunes*–, de lo desconocido y de lo informulable. Podrá comprenderse entonces que obras temáticamente desoladas, desesperadas –pienso aquí en libros como *Absalón, Absalón*, de Faulkner, *El innombrable*, de Beckett, y muchos otros–, en lugar de abrumar al lector lo exalten, dándole, por la intensidad que las traspasa, el sentimiento paradójico de estar más vivo.

En 1934, en una declaración al «Primer Congreso de los escritores soviéticos de toda la Unión», Boris Pasternak da esta definición de la poesía: «La poesía es la prosa (...), la prosa misma, la voz de la prosa, la prosa en acción y no en relato. La poesía es el lenguaje del hecho orgánico, es decir, del hecho con consecuencias vivientes (...) Es precisamente esto, es decir, la prosa pura en su tensión de transferencia, lo que es la poesía».[8] Además de que estas formulaciones, en su aspecto paradójico, minan la oposición tradicional (y muy francesa) entre prosa y poesía, precisan lo que podían tener de vagos o de aparentemente fáciles términos como «desconocido», «informulable» o «intensidad», utilizados más arriba. La poesía, «prosa en acción y no en relato», opone un lenguaje *que se está haciendo*, que se da a sí mismo sus propias reglas, a un lenguaje *ya hecho*, preexistente, sometido a reglas que le son exteriores (el contenido, las leyes de la narración, etc). «La prosa en acción» –la poesía (se ve la riqueza de una formulación así, que permite *atravesar* los géneros literarios), esto supone, pues, un movimiento de escritura *(una intensidad, una «tensión») al que ninguna otra cosa precede sino ese deseo de* hacer *del que Valéry, una vez más, escribía que él «quería lo que decía»*[9]. Por eso, al no poder preexistirle nada conocido, la escritura poética es, propiamente hablando, advenimiento de lo desconocido, de lo informulable.

Pero hay más. Al definir la poesía como el «lenguaje del hecho orgánico» y la «prosa pura en su tensión de transferencia», Pasternak hace intervenir un elemento al que, justamente ahí, se ha hecho alusión de manera voluntariamente vaga, cuando se ha tratado, a propósito del poema, de un «algo» que «tocaba» al lector. Este algo es precisamente ese «hecho orgánico», ese soplo viviente que me despierta súbitamente a la sorpresa de existir. Un soplo o una voz: los dos están ligados. Y también el cuerpo que

[8] *Citado y traducido por Henri Meschonnic en* Critique du Rythme, *pp. 460-461, Verdier, 1982, 2ª ed. revisada y corregida, 1990. Podría acercarse a esta observación de Valéry: «El lirismo es el género de poesía que supone* la voz en acción *–la voz directamente salida, o provocada por las cosas que se ven o que se sienten* presentes. «Tel Quel», *op. cit.*

[9] *«Si por tanto se me interroga: si alguien se inquieta por lo que he 'querido decir' en tal poema, respondo que no he* querido decir, *sino que he* querido hacer, *y que fue la intención de* hacer *la que* quiso *lo que he* dicho...» Tel Quel, *op. cit.*

los lleva, que traspasa las palabras, dándoles su configuración particular, marcándolas con su impronta viva, y alcanza –toca– así el cuerpo del otro. Transcorporeidad –«tensión de transferencia»– de esta prosa que es «pura», según Pasternak, porque no tiene otro contenido que su propio movimiento. Lo que Henri Meschonnic llama *ritmo*: física del texto –«movimiento de la palabra en la escritura»[10]. Una voz está ahí –un cuerpo, literalmente inscritos en la organización material del texto. Ellos me conmueven. Despiertan en mí una fuerza desconocida. Entonces, el mundo utilitario y sin sorpresa de la realidad se borra. Y lo que nace (aparece, surge) en la singularidad de este *contacto* es lo real, que no se declina sino en singular y en presente.

Pues no es el poema –texto viviente– sino lo que conserva, para reengendrarla cada vez en ese «cuerpo a cuerpo» que es la lectura, la emoción siempre renovada del *presente*. Un presente que, engendrado por el movimiento de la escritura y coincidiendo con él, no es el *instante*, su puntualidad inapresable e inhumana, sino el pasaje de lo viviente fijado ahí y que, sin embargo, ha permanecido vivo –«el amor realizado del deseo que ha permanecido deseo», según la célebre fórmula de René Char. La escritura poética nos devuelve a la fuente del tiempo[11]. No a algún inmemorial e inaccesible origen, sino a lo que, en todo momento, *se hace* presente, *se hace* real, pues sólo es real lo presente. Destello, vivacidad: algo comienza, no cesa de comenzar: «Toda la experiencia poética», escribe Joë Bousquet, «tiende a restituirle al cuerpo la actualidad de su nacimiento».

Pasaje del cuerpo en el discurso, surgimiento de lo presente de lo real en la temporalidad extendida y proporcionada de la realidad, esta experiencia ha acercado, desde hace mucho, a pesar de todo lo que los separa, al poeta y al místico: inspiración, iluminación, *wu*, *satori*, son muchos los términos que designan esta turbadora irrupción de lo real en la realidad. Lo demasiado lleno de las significaciones se vacía de pronto, aspirado por lo blanco de la insignificancia. La presencia de las cosas se desorbita. Inquietante familiaridad: algo está ahí, pero ya no tiene nombre. Vacío del sentido donde todo se reabsorbe y surge a la vez: mundo, identidad, lenguaje. Y la palabra tropieza, tartamudea como si nadie hubiera hablado nunca[12]. Del «noble no se qué» de Adewijch de Anverso, al célebre «un no sé qué que quedan balbuciendo» de Juan de la Cruz, pasando por el «no atinaba a cosa

[10] *Hopkins, citado por Meschonnic.*

[11] *«El presente es propiamente la fuente del tiempo». Emile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation»,* Problèmes de linguistique générale, *Tel Quel/Gallimard, p. 83.*

[12] *Gilles Deleuze habla en* Pourparlers *(Minuit, 1990) del «tartamudeo creador», del «uso extranjero de la lengua, por oposición a su uso conforme y dominante...».*

que decir ni comenzar»[13] de Teresa de Ávila, son innumerables estas formulaciones –estas enunciaciones– que procuran que tenga lugar la esencial insignificancia de lo indecible en lo decible, en este lugar vacío del «yo»[14] que sólo es por ser su otro –«el que habla»: Dios, la Vacuidad, el Espíritu-Realidad, etc para los místicos, lo real para el poeta. Por eso, según Michel de Certeau, «de golpe el "yo" tiene la formalidad de un éxtasis»[15] en los textos de los espirituales. La mística (como la poesía) es una *salida* –del dogma, del lenguaje, del saber, en resumen: de la realidad– y una *entrada* en el no-saber y lo informulable– en lo real: «Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo».[16] Y cuando Michel de Certeau habla de la visión mística como del «desvanecimiento de las cosas vistas», no podemos impedirnos acercar su comentario al del éxtasis de Valéry en el Puente de Londres: «Ver a Dios es, finalmente, no ver *nada*, no percibir ninguna cosa particular, participar en una visibilidad universal que no supone ya recortar las escenas singulares, múltiples, fragmentarias y móviles de que están hechas nuestras percepciones».[17] Observaciones que podríamos aproximar a estas líneas de Virginia Woolf, escritas tras una terrible experiencia vivida en 1928, y que aportan, si aún fuera necesario, una nueva prueba de la comunidad de visión del místico y del poeta: «Es esta experiencia lo que me ha hecho consciente de lo que llamo *realidad*, es decir, una cosa que veo delante de mí, algo abstracto, pero que sin embargo está incorporado a las landas, al cielo; al lado de lo cual nada cuenta, en la que encontraré mi reposo y seguiré existiendo. Es lo que llamo la *realidad*. Y a veces me digo que es la cosa que me es más necesaria y que no ceso de buscar».[18] Para acceder a esta dimensión que Virginia Woolf califica de «abstracta», porque no está en ninguna cosa concreta en particular, sino en el vacío de la visión que en cierto modo la sostiene, hay que aprender a *no ver más* lo que ella llama a veces la «vida», a veces la «realidad», no ya en el sentido de la cita precedente (donde de lo que se trata es de lo *real*), sino en el sentido en que yo la utilizo: «Es un error creer que la literatura puede ser tomada de lo vivo. Hay que salir de la vida...» «Reconozco que es exacto, que no tengo el don de "realidad"». Me desencarno deliberadamente hasta un cierto punto, pues desconfío de la realidad... Pero para ir más lejos.»[19] Una

[13] *«No hallaba qué decir ni cómo empezar»,* Moradas, *cap. I.*
[14] *Benveniste,* op. cit., *t. I, p. 254.*
[15] La Fable mystique, *Gallimard, 1980.*
[16] *Juan de la Cruz.*
[17] *«L'extase blanche»,* La faiblesse de croire, *Seuil, 1987.*
[18] A writer's Diary-Journal d'un écrivain, *Christian Bourgois, Paris, 1994, p. 222*
[19] Le livre à venir, *148-149.*

vez más, paso de la realidad a lo real; de una *vista* limitada, focalizada, estática, a una *visión* múltiple, descentrada, dinámica que es propiamente un *no ver* –aquel que está en el centro de las visiones de Angela de Foligno, por ejemplo: «No veo nada y lo veo todo», exclama en el capítulo XX del *Libro de las visiones e instrucciones*[20]; y apremiado por un amigo a contemplar magníficos castillos, Juan de la Cruz contesta: «Nosotros no andamos por ver, sino por no ver».[21] Absorción de la «vista» en la «visión» de que testimonia una vez más Valéry, cuando sobre el Puente de Londres ve cómo la decoración cotidiana que lo rodea se convierte en «*un flujo de granos* todos idénticos, idénticamente aspirados por no sé qué vacío». Ceguera y videncia: las cosas se desvanecen en la luz que las hacía visibles. Ya sólo queda decir: la transparencia.

Como Teresa de Ávila y Juan de la Cruz en sus tratados, Valéry y Virginia Woolf comentan aquí su experiencia, la analizan, pero no nos la hacen compartir. Sólo la escritura poética –la «prosa en acción»– es capaz, porque produce el presente en el pasaje de un cuerpo, no de decir, sino de *hacer* esta experiencia, de tal modo que pueda ser indefinidamente repetida. Experiencia del lenguaje, de lo que lo traspasa pero no adviene sino por él. Por eso la poesía (la literatura), cualesquiera que sean sus modalidades (poema, novela, ensayo, relato...), no nos ofrece lo real (que es inapresable), sino, en su potencia de enunciación, un *efecto de real*, que es el *hacerse-presente* de un sujeto, de un lenguaje y de un mundo, inseparablemente. Lo que no puede ser, cada vez, sino imprevisible. Así pues, independiente de toda representación, narración o imitación –incluso si no puede destacarse completamente de ellas. Este «tiempo muerto», en el sentido mediático, espectacular del término es, dice Deleuze, el mismo que el del *suceso*[22]. No lo que pasa, sino lo que además de pasar permanece, en el ritmo de la obra: la presencia.

Este pasaje podría aclarar una tendencia de la escritura moderna que, a pesar de modas y regresiones muy diversas, conduce a un doble movimiento aparentemente contradictorio: la crisis de la narración de la novela y la aparición de una nueva narratividad del poema. Fenómeno que, por otra parte, no es nuevo, que ha estado siempre presente en el acto de escribir, pero que se radicalizó a finales del siglo XIX. Así, en lo que respecta a la novela europea, el modelo del género, *Don Quijote*, no está construido como un relato –un desarrollo lineal–, sino como una serie repetitiva de

[20] *Points/Sagesse, Le Seuil, 1991, p. 83.*

[21] *Citado por José Ángel Valente, «El ojo del agua»,* La piedra y el centro, *en* Variaciones sobre el pájaro y la red, *Tusquets, 1991, nota 5, p. 81.*

[22] Pourparlers, *p. 218.*

sucesos o crisis que, en sus variaciones, empiezan de nuevo, constantemente, la misma escena[23], según ese movimiento de perpetua aparición que es el del presente mismo: «Paréceme, Sancho», declara Don Quijote al salir de una de sus numerosas desventuras, «que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice "Donde una puerta se cierra, otra se abre".»[24] Como en la vida. Donde tampoco hay «historia», sino sólo encuentros, confrontaciones, fusiones, separaciones. Por eso Alain Fournier puede escribir muy significativamente, al comienzo del siglo XX: «Con Laforgue desaparece del todo el personaje, es decir, que le importa absolutamente un bledo. Él es a la vez el autor y el personaje y el lector de su libro. El personaje se embarca una tarde de agosto: ¡ah! los crepúsculos de los pequeños puentes en verano; ¡oh! las golondrinas que pasan volando, los perros que ladran a la luna en una gabarra amarrada. Vamos, ya está bien: el personaje está ahora al sol, en primavera: ¡ah! esas mañanas que ya no se encuentran con abejas en las hierbas, y... Evidentemente, esto es más verdadero que todo, más profundo que todo. No hay superchería, no hay historieta. *Esto ya no es una novela*, es otra cosa».[25] Esta «otra cosa», este «libro sobre nada» en el que ya soñaba Flaubert en 1852, «un libro sin ataduras que se mantendría por sí mismo por la fuerza interior de su estilo (...), un libro que casi no tendría tema... así será la novela en el siglo XX». Pues, del propio Flaubert a Duras, Sarraute o Simon, pasando por Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Lowry, Beckett, Onetti, Rulfo, García Márquez y muchos otros, ¿qué ha hecho la novela sino explorar las vías que le permitirían, mientras cuenta y hace, por tanto, durar el placer, cruzar la narración hacia esa «fuente del tiempo» donde ya sólo brilla la luz del presente? Como lo pone de manifiesto la lectura que hizo Nabokov de las *Almas muertas* de Gogol: «Resumamos: la historia camina así: refunfuñeo, impulso lírico, refunfuñeo, impulso lírico, refunfuñeo, apogeo de lo fantástico, refunfuñeo, refunfuñeo, luego retorno al caos de donde todos habían salido». Lo que evidentemente le interesa aquí al novelista en la novela no es ni una historia, ni un mensaje, ni el desarrollo de un pensamiento, sino ese movimiento, esa *física* del texto, donde se inscribe por intermitencias la intensidad de una aparición. En una palabra, su ritmo.[26]

[23] *Una escena que bien podría denominarse «primitiva», ya que no cesa de representarnos la confrontación de los libros y de la vida.*

[24] Don Quijote, *Primera parte, cap. XXI.*

[25] *Citado por Marcel Raimond en* La crise du roman, *p. 214, Corti, 1985.*

[26] *«Si esperáis descubrir algo a propósito de Rusia» –escribe también Nabokov–, «si os interesáis por las 'ideas', por los 'hechos', por los 'mensajes', dejad a Gogol».*

A la inversa, si el poema ha dejado la forma exterior narrativa que era antaño a menudo la suya, no es para agotarse en la intransitividad y sus señuelos, que han fracasado en este siglo, desde la «poesía pura» de los años 20 hasta el neomallarmeísmo de los años 70, sino para descubrir su propia narratividad. Que no es del orden de la ficción o del relato –de lo que sucede–, sino del recitativo y del ritmo –de lo que pasa. *Una temporada en el infierno*, *Prosa del Transiberiano*, *Anábasis*, *El hombre aproximativo*, entre nosotros y, en el extranjero, obras como *Altazor* de Huidobro, *La tierra baldía* de Eliot, los *Cantos* de Pound, la *Oda marítima* de Pessoa, *El Cristo de Velázquez* de Unamuno, *Espacio* de Jiménez, los grandes poemas meditativos de Cernuda, *Piedra de sol* de Paz, o los monólogos de Ritsos, por no citar sino algunas de las grandes experiencias de la poesía occidental reciente, participan de aquella narratividad. La cual, hay que subrayarlo, no está necesariamente asociada a la longitud del texto, ya que puede estar igualmente presente en la concentración más extrema, como en el haiku japonés o en ciertos poemas breves de Reverdy, de Follain, de Ritsos de nuevo. Cada vez, un acontecimiento se produce en el espacio reducido del texto, una especie de pequeño drama que, en lugar de conducirnos al desenlace esperado, se detiene en seco, anula la palabra del final, dejando al lector al borde de un suspenso enigmático: el del presente en su aparición:

*Ruido de alguien*
*sonándose con los dedos*
*los ciruelos resplandecen.*

De la novela al poema, la misma corriente atraviesa la literatura, destruyendo la distinción de géneros, las clasificaciones reductoras y haciendo del acto de escribir «la consecuencia inmediata de la intensidad de vivir».[27]

La realidad –nuestra descripción del mundo– está sufriendo una mutación rápida y profunda, desde que hemos entrado en la era de las sociedades de comunicación y de control. Potencialmente, las fronteras ya no existen y las lenguas vernáculas retroceden por todas partes ante la invasión de una lengua hegemónica cuya cultura estándar opera, a través del impresionante desarrollo de los medios, un lavado de cerebro colectivo tanto más eficaz cuanto que se hace con placer, por tanto sin dolor. Desde este punto de vista, si el modelo de sociedad de *El mejor de los mundos* triunfa, el de *1984* tiene aún hermosos días ante él con la conquista del planeta por la informática. Lo que, en sí, podría ser un extraordinario instrumento de libe-

[27] *Ludwig Hohl,* Notes. *L'Age d'Homme, 1989.*

ración individual, pasa a convertirse en un formidable medio de control. En un artículo breve pero sugestivo[28], Gilles Deleuze muestra que vivimos hoy «la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación»; que las sociedades «disciplinares» de encerramiento del individuo (familia, escuela, cuartel, fábrica, hospital, prisión) ceden el puesto a sociedades de control: ya no el espacio cerrado de la fábrica sino el espacio abierto y omnipresente de la empresa; ya no la escuela, sino la formación permanente; ya no el examen, sino la evaluación continua; ya no el hospital, sino los cuidados a domicilio. Aparentemente libre en sus movimientos (ya no está encerrado), el individuo entra en un sistema de coerción total, pues es invisible y no tiene fallos. Traspasado por una ideología de la competición que lo anula al oponerlo a los otros («ganar») y al separarlo de sí mismo («sobresalir»). Ya no es una firma, ni siquiera un número, sino un signo numérico tomado en la red abstracta de los flujos (digitales, monetarios) que urden hoy el mundo.

¿Qué lugar puede quedarle entonces a la poesía (a la literatura)? Ninguno, evidentemente. Y es esto lo que la salva. Del mercado o de la industria cultural a los cuales algunas artes, aparentemente menos favorecidas, como el cine, la pintura o incluso la novela, están particularmente sometidos. Puñado de signos, soplo que pasa de boca en boca, el poema no es un objeto monetario. No tiene (no ha tenido nunca) lugar, pues es el lugar vacío de una aparición: la del presente en el pasaje de un cuerpo, de una voz. Intempestivo, no programable, inesperado, como la vida, el acto poético (ya sea de emisión o de recepción) no puede ser sino un acto de *resistencia*. Literatura de las catacumbas –*underground*– donde oficia el pequeño editor consagrado a su fe y a su sacerdocio, la poesía moderna no existe sino para oponerse a todas las formas de la modernidad, siendo por esencia, como lo ha puesto de manifiesto Octavio Paz[29], crítica de la razón crítica, retorno de lo inhibido de la ideología del progreso y del racionalismo triunfante.

Hoy, sin embargo, el combate no es sólo el del pensamiento racional contra el pensamiento analógico, el de una visión lineal de la Historia contra una visión de la correspondencia universal, sino el del mundo de lo virtual contra el de lo real, combate mucho más rudo y temible. Ya que todo está mediatizado por la pantalla (del ordenador, de la televisión), sólo existe lo que pasa por ella. Si, como hemos visto, la realidad es, en su fondo, el resultado de una construcción indisolublemente mental y lingüística, tiende ahora a convertirse en una construcción de construcción –una imagen de imagen. Percibo –nombro– no ya la cosa que tengo frente a mí, sino su

[28] Pourparlers, *op. cit., p. 240.*

[29] *Ver* Point de convergence, *Gallimard, 1976 y* La otra voz, *Seix Barral, 1990.*

doble catódico o numérico, nueva formalización que se añade a la precedente. Lo virtual es esto: *lo indefinidamente diferido*. Incluso (y sobre todo) si creemos estar «en directo». La realidad será cada vez menos una *descripción* del mundo, variable según los puntos de vista (las lenguas), para convertirse poco a poco en una *simulación* uniformada, generalizada. Reino de lo Mismo. Pues la «comunicación» no es relación con el mundo o con el otro, sino con la pantalla. Con la cual el otro también se relaciona. Distancia infranqueable, por virtual. Abolición de los cuerpos. Y de lo real.[30]

De aquí deriva la importancia vital de esta cosa sin valor utilitario y mercantil –por tanto inexistente– que es el poema. A la virtualidad de la comunicación opone el *contacto* de un lenguaje corporalizado; a la difusión *non-stop* (todo comunica desde todas partes y sin fin), el cortocircuito, la síncopa de un lenguaje que *hace el silencio*, que *no comunica nada*, porque «no está en su naturaleza el significar –escribe José Ángel Valente–, sino el manifestarse» y ser «un lugar de manifestación»[31]; a las cualidades técnicas, a la hipertrofia espectacular de una identidad mediatizada (los presentadores, cantantes, deportistas o políticos no son sino su imagen), la desaparición del yo en la irrupción («Yo soy otro») de su alteridad; en el reino del *signo* que, remitiendo siempre a otra cosa, me arranca al aquí-ahora de lo real para perderme en el bosque abstracto de las imágenes, de los dobles, de los simulacros, la unidad viviente y singular de una *forma* que es advenimiento de una presencia, ritmo; a una temporalidad fantasma (pasado y futuro inexistentes, instante evanescente) cuya linealidad indefinidamente fragmentada hace de la existencia una desenfrenada carrera de obstáculos hacia el vacío, el presente sin cesar renaciente de una enunciación, que es el único tiempo verdadero[32]; al poder, en fin, que es confiscación del devenir por la Historia, del cuerpo por la imagen, del otro por lo mismo –de lo real por la realidad–, la fragilidad de una pasión: la de lo desconocido que es la de la vida misma.

*Traducción de Rafael-José Díaz*

[30] *Cf. Jean Baudrillard,* La transparence du Mal, *Galilée, 1991.*

[31] La piedra y el centro, *op. cit., p. 60.*

[32] *«De la enunciación procede la instauración de la categoría de presente, y de la categoría de presente nace la categoría de tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo. Él es esa presencia en el mundo que sólo el acto de la enunciación hace posible, pues, reflexiónese bien acerca de ello, el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el 'ahora' y de hacerlo actual sino realizarlo por la inserción del discurso en el mundo». Emile Benveniste,* Problèmes de linguistique générale.

# Las dos vidas de Samuel Taylor Coleridge: un retrato[1]

*Jordi Doce*

Cualquier relato de la vida de Samuel Taylor Coleridge debe enfrentarse, tarde o temprano, a la percepción universal del poeta como un joven prodigio que dilapidó su talento y su energía en las ciénagas del opio y la indolencia. El mito sentimental de la juventud traicionada tiene en Coleridge uno de sus más reputados exponentes, aunque en su caso la tentación fatal no fue el conservadurismo político o el afán de respetabilidad (que tanto daño hicieron a la reputación de sus amigos Robert Southey y William Wordsworth), sino un carácter caprichoso y una inclinación a la idolatría y la dependencia. Son ya legión los análisis que dividen la existencia del escritor en dos mitades contrapuestas, una fértil en promesas y realizaciones, la otra plagada de decepciones y fracasos. El propio Coleridge contribuyó a esta percepción, retratándose en numerosos poemas y artículos como un náufrago o un barco a la deriva, incapaz de hacer realidad las esperanzas que sus amigos habían depositado en él. Es un autorretrato que coincide en buena medida con las descripciones de muchos de sus contemporáneos, y no en vano tiene uno la impresión de que Coleridge otorgó una importancia demoledora al juicio negativo de sus amigos, como si hubiera querido honrarlos o hacerse perdonar por ellos cuando más hundido estaba en su soledad. El suceso generalmente admitido por los críticos como el inicio del fin es la publicación a mediados de 1802 de «Dejection: An Ode» («Abati-

[1] *A la hora de escribir este ensayo, se han consultado las siguientes fuentes:*

*Samuel Coleridge,* Biographia Literaria, *edición de Nigel Leask, Dent, Londres, 1965.*

*Samuel Coleridge,* The Complete Poems, *edición de William Keach, Penguin, Harmondsworth, 1997.*

*Norman Furman, «Quizzing the World by Lies»,* TLS *(30 abril 1999), pp.14-15.*

*Northrop Frye, «Blake's Treatment of the Archetype»,* Blake's Poetry and Designs, *Norton, New York,* 1979.

*Steven Gill,* William Wordsworth: A Life, *Oxford University Press, Oxford, 1989.*

*Richard Holmes,* Coleridge: Early Visions, *Harper & Collins, Londres, 1998 (1989), tercera edición.*

*Richard Holmes,* Coleridge: Darker Reflections, *Harper & Collins, Londres, 1998.*

*Thomas de Quincey,* Recollections of the Lakes and the Lake Poets, *edición de David Wright, Penguin, Harmondsworth, 1988 (1970), quinta reimpresión.*

*Ricardo Silva-Santisteban,* La música de la humanidad, *Tusquets, Barcelona, 1993.*

*Todas las citas incorporadas a este ensayo han sido traducidas por el autor.*

miento: Una Oda»), donde Coleridge explora por vez primera los sentimientos de incomunicación y desesperanza que atenazan su trabajo intelectual. Tiene sólo treinta años, pero el tono es ya el de alguien exasperado por la angustia: «Mi ánimo decae;/ ¿y de qué me valdría/ para librar mi pecho de una carga agobiante?». El opio, compañero habitual de sus noches, empieza a envenenar su percepción de la realidad y a estorbar su trabajo, y su amor no correspondido por Sara Hutchinson (la «Asra» de sus poemas amorosos) lo enemista con los Wordsworth y anima su búsqueda febril de protectores, que es como decir de afectos y de hogares. Entre 1810 y 1815, Coleridge cambia no menos de quince veces de residencia, llevado por un deseo irresistible de renovación y pureza: sus días se convierten en un ir y venir incesante entre familias y ciudades, en un intento por huir del peso del presente y emprender una nueva vida, sabedor a su pesar de que la vida está en él, que lo que amarga su existencia es lo que la ilumina, que las dos caras de su destino son inseparables. La repugnancia hacia el presente que imanta sus pasos es en realidad repugnancia hacia sí mismo, llevada al paroxismo cuando las dolencias causadas por el opio alteran sus entrañas y engordan sus facciones. Que la debilidad del cuerpo traicionara a alguien tan entregado a su mente no deja de ser una ironía (cruel o instructiva, según el humor), y él mismo explora en sus cuadernos esta disfunción, fascinado por la distancia entre sus miserias corporales y la fulgente ingravidez de sus ideas. Porque ideas no le faltan. La cuestión es darles forma, ordenarlas, entretejerlas en un solo tapiz argumental. Nadie, ni tan siquiera él, duda de su genio, pero nadie confía ya en sus declaraciones de buen comportamiento, nadie lo cree capaz de sobreponerse a su adicción y rendir los frutos prometidos. Sus mejores obras, exceptuando algún poema de juventud, son vistas como fragmentos, textos inacabados, astillas de una mente dispersa en mil tareas, entorpecida por la prisa y la ansiedad: son frutos prematuros, recogidos antes de tiempo, productos inmaduros de una mente inmadura, y en ningún caso dignos de la conversación de su autor, capaz de fascinar a las mentes más lúcidas de su época.

Ésta es, a grandes rasgos, la versión romántica de su vida, y no es fácil hacer la cuenta de los relatos y testimonios de sus contemporáneos que la corroboran. La lista de literatos fascinados por Coleridge es amplia y plagada de nombres ilustres: Robert Southey, William y Dorothy Wordsworth, Humphrey Davy, William Hazlitt, Charles Lamb, Thomas De Quincey, William Godwin... Todos ellos se obligaron en algún momento a rememorar por escrito el impacto que Coleridge tuvo en sus vidas, sospechando tal vez que la posteridad agradecería su concurso. Para Hazlitt y De Quincey, tímidos y huraños, el joven escritor tuvo algo de santón, de figura cuasidi-

vina a la que intentarían derrocar años después con la fiereza del converso o el arrepentido, De Quincey acusándolo de plagiario, Hazlitt reprochándole con violencia su presunta traición a los ideales jacobinos. Godwin, cuyo ideario tanto influyó en la primera generación romántica, lo describió como «una de las cuatro personas que más han hecho por moldear mi espíritu», y albergó durante años el proyecto de escribir un ensayo biográfico que explicara la naturaleza exacta de las virtudes y defectos de su carácter. Southey recordó siempre su primer y temprano encuentro con Coleridge como uno de los sucesos fundacionales de su vida, a pesar de la mezcla de irritación y sorna impaciente con que pareció recibir cada una de las decisiones de su amigo: juntos compartían un pasado de indignación revolucionaria y el proyecto jamás cumplido de fundar una comuna en Norteamérica. Y aunque Southey nunca llegó a entender del todo a Coleridge (su metódica diligencia se avenía mal con el temperamento voluble de nuestro poeta), no cabe dudar de su afecto, su preocupación y su ayuda. Charles Lamb, por el contrario, parece haber sido el único en comprender y perdonar cada uno de los actos de su amigo, y sus palabras de ánimo y sustento acompañan a Coleridge a lo largo de mil vicisitudes: fue Lamb un amigo generoso y constante, y tal vez su lector más perspicaz, quien mejor entrevió las posibilidades expresivas de los poemas conversacionales, animando a Coleridge a que dejara de lado el decoro dieciochesco y explorara con más detalle el mundo fantasmal y enigmático de su imaginación. Algo sabía Lamb de desmanes emocionales (su hermana Mary había matado en un rapto de locura a su madre), y la melancolía amable y crespuscular que tiñe muchos de sus artículos resuena con ecos de «Christabel» o «The Ancient Mariner», poemas que debían recordarle los dramas shakesperianos a los que era tan aficionado.

Sin embargo, el amigo por excelencia de Coleridge fue Wordsworth. Juntos han ingresado en la posteridad como autores de un volumen legendario, *Baladas líricas* (la primera edición es de 1798), y juntos perviven en la memoria como caras de una misma moneda: son la noche y el día, los contrarios que se atraen, los amigos que completan lo que falta en el otro. Frente al pulso de veleta de Coleridge, Wordsworth es la roca, el cimiento. Si Coleridge ejemplifica los peligros de un entusiasmo gaseoso, Wordsworth exhibe la firmeza productiva del escéptico. Uno es dado al ensueño y la especulación filosófica; el otro, a la mirada objetiva y la certeza indiscutible. La leyenda exagera, sin duda, y es evidente, al menos al principio, que la amistad necesitó de un equilibrio de fuerzas. Ambos veían en el otro un reflejo desenfocado de sí mismos, basado no sólo en la comunión de sus intereses literarios sino también en una lectura similar de la más inmediata

historia política europea. El relato de sus correrías por las colinas de Quantock, en los alrededores de Bristol, provoca inmediatamente la sonrisa cómplice, y es uno de los pocos momentos en los que Wordsworth aparece ante el lector como una figura cordial, simpática, despojada del orgullo y egocentrismo que oscurecieron su madurez. Sin duda, la alegría de haber encontrado un «alma gemela» tuvo su efecto en el callado y reservado norteño: uno lo sorprende incluso riéndose y hablando animadamente de filosofía, algo que no acaba de cuadrar con la imagen de patriarca de las letras victorianas que el tiempo nos ha legado. Hay un dato significativo al respecto de estos primeros meses de amistad en Quantock Hills, y es que si Coleridge escribió entonces algunos de sus poemas más memorables, desde «This Lime-Tree Bower My Prison» a «Frost at Midnight», en los que es patente la influencia de Wordsworth, éste tardaría un par de años en dar acomodo a las ideas y estímulos de su amigo. Esto se debe a la distinta naturaleza de sus temperamentos poéticos: Coleridge encontró en Wordsworth a un poeta de aliento narrativo que frenaba su tendencia a la abstracción lujosa y la vaguedad meditativa. Pero Wordsworth necesitaba más tiempo para incorporar a sus poemas las preocupaciones filosóficas que habían ocupado sus paseos y conversaciones, y que dejarían su impronta en el estilo y forma final de *El Preludio*. En realidad, el mero hecho de que Wordsworth llegara a acumular tres versiones diferentes de este largo poema autobiográfico, es prueba más que suficiente de que nunca tuvo muy clara su concepción y desarrollo. Abundan las cartas en las que Wordsworth le pide e incluso exige a Coleridge que viaje a Grasmere para ayudarle en su escritura, confesando estar perdido sin el consejo y la guía de su amigo filósofo. Wordsworth, curiosamente, no parece haber tenido problemas en poner su experiencia vital y su habilidad técnica al servicio de un armazón ideológico en buena parte ajeno. Pero más curioso aún es que Coleridge tampoco se planteó ningún problema: no en vano, como confesó en carta a un amigo, «el poeta» era Wordsworth, y era su obligación ayudar en lo posible al florecimiento de una sensibilidad poética «equiparable a la de Milton». De nuevo, es difícil separar la convicción propia de la ajena, y uno se pregunta si los ocasionales y violentos raptos de autocrítica de nuestro poeta no arrancaron muchas veces de comentarios previos de Wordsworth, entre cuyas virtudes no destacaba precisamente la generosidad de juicio.

Se ha dicho a menudo que Wordsworth y Coleridge se refugiaron en la poesía con el mismo fervor religioso con que antes se habían dedicado a la política. Esto es una verdad a medias, o tal vez más verdad en el caso de Wordsworth, pues Coleridge no dejó nunca de interesarse por la vida política inglesa, a la que dedicó algunas de sus páginas más mordaces. Lo que

sí es verdad es que la poesía fue para ellos más que un mero ejercicio literario. Su ataque a los dialectos poetizantes era en realidad una reivindicación de la poesía como expresión suprema de la conciencia humana, o dicho de otro modo, como vehículo de conocimiento que permite entender el devenir de la existencia y revelar el sentido de la propia experiencia. La poesía deja de ser un género literario y se equipara a la religión y la filosofía. Wordsworth, llevado por una seguridad sobrehumana en sus propias fuerzas, se confía por entero a esta concepción de la poesía, desechando cualquier tarea que lo desvíe del objetivo señalado: levantar acta de la existencia humana, «dibujar el crecimiento de la mente humana». Lo demás es superfluo. Las veleidades críticas que amenizan sus prefacios a las dos ediciones de *Baladas líricas*, en gran medida estimuladas por el ejemplo y la conversación de Coleridge, quedan pronto atrás. Cada vez más rígido y encerrado en el monumento vivo de su poesía, Wordsworth adopta una distancia olímpica con respecto al mundo. Coleridge, a medio camino entre la filosofía, la religión, el periodismo y la poesía, lo tiene más difícil. Ha probado su inteligencia y brillantez en todos estos campos, y le resulta difícil decidirse: como el niño que deambula con ojos atónitos entre atracciones y barracones de feria, dispersa su atención en mil asuntos: todo le atrae, todo le gusta. Es incapaz de comprometerse con nada o con nadie por mucho tiempo. Su vida es un constante ir y venir de una ocupación a otra, y tan pronto se dedica a la poesía como al periodismo de costumbres, o escribe un ensayo filosófico, o se sube al podio del conferenciante y el predicador. En carta a su amigo y casi confesor Thomas Poole, Coleridge llega a aventurar con lucidez no exenta de ingenuidad: «Davy, siempre compasivo de corazón, me llama poeta-filósofo. Espero que la filosofía y la poesía no se neutralizen mutuamente y me dejen hecho un guiñapo». El comentario es presciente en más de un sentido.

Para su suerte o su desgracia, Coleridge vivió en una época de transición, a medio camino entre dos mundos: su rostro exhibe el contraluz ambiguo del que permanece en el umbral sin atreverse a entrar, desconcertado y confuso. Por un lado, su concepción de la poesía lo alojaba en un pasado de categorías fijas y jerarquías aristocráticas; por otro, su educación filosófica y sus dotes críticas lo arrimaban a un futuro gobernado por el intercambio de ideas y los circuitos de la razón. La brecha era ya irreparable, y de ahí el carácter inacabado y fragmentario de su obra de madurez. Su anhelo más íntimo era el de establecer una alianza entre poesía y razón cartesiana. Las verdades puntuales del positivismo científico no bastaban: había que imbricarlas en un espacio creado por la verdad profunda de la poesía. Coleridge intuyó como nadie en su época los peligros de la especialización, que aún

no era el mal generalizado y corrosivo que nos devora: vio sus efectos no sólo en Wordsworth, cada vez más encerrado en el monolito de su poesía, sino también en la pobreza intelectual de las nuevas generaciones de políticos que regían los destinos del Imperio. Su amigo Humphrey Davy, que había combinado con anacrónica destreza la experimentación científica con la escritura de sonetos y tratados metafísicos, era ya una rareza tan monstruosa como el dodo cazado con saña mercantil en las antípodas. Frente a este empobrecimiento progresivo de la mirada, las llamadas al orden de Coleridge tienen algo de profecía de Casandra: no hay nada agorero en el entusiasmo con que defiende sus convicciones, pero el aplauso con que concluyen sus conferencias es otra forma de ignorarle, de quitar hierro a sus demandas. Devorado por las exigencias de la moda, el Coleridge que pasea su verbo fácil por el Londres de la Regencia parece un monumento de otro tiempo, un resto excéntrico y amable. A los cuarenta años, Coleridge es ya un hombre marcado: su ideario filosófico es un hermoso anacronismo aplaudido por la crema de la sociedad londinense, y su aparente conformismo político lo deja a merced de los ataques de radicales como Hazlitt, Leight Hunt, o incluso Shelley. Todo pasa demasiado rápido: quien hace diez años era un escritor atacado en la prensa conservadora por su pasado de simpatías jacobinas, es ahora una figura vilipendiada del *establishment*. Nuestro siglo ha sido rico en juicios, conversiones y excomuniones: tal vez por esto la figura de nuestro poeta nos es particularmente cercana. Su evolución política representa uno de los primeros intentos coherentes por desenmascarar el fondo tiránico del impulso revolucionario. Cuando Coleridge centra sus esfuerzos de madurez en establecer una alianza entre poesía y razón, en realidad está buscando una respuesta a los desafíos planteados por la Revolución Francesa. El Terror había sido el fruto de una razón llevada hasta sus últimos extremos: la lógica revolucionaria había exigido el sacrificio de los medios en aras de unos fines cuya naturaleza abstracta negaba la irreducible diversidad de la existencia humana. Coleridge desveló de inmediato el rostro saturnino de la revolución, pero al contrario que Wordsworth, no se refugió en las alturas olímpicas de su poesía. O mejor dicho, no entendió la poesía como una expresión solemne de sus convicciones, religiosas o no, sino como una variedad suprema del diálogo: diálogo con los demás y consigo mismo. Fue Lamb el primero en advertir la importancia de los poemas «conversacionales» de su amigo. Como afirmaría muy pronto (en 1796, al recibir un ejemplar del primer libro de Coleridge, *Poems*, publicado en Bristol), encontraba en ellos el aliento del conversador que había conocido años atrás en Christ's Hospital y en las tabernas de Londres, el ritmo improvisado y casual que cautivaba

de inmediato a sus oyentes. Pero la innovación es más profunda, y remite al tono de incertidumbre de estos versos, como si Coleridge no estuviera seguro de su papel y la poesía le ayudara a situarse en el mundo. El poema se convierte de este modo en una exploración, en un lento serpear entre emociones y percepciones que no acaban de formar un todo coherente. Coleridge, de hecho, se sitúa ante estos poemas «conversacionales» como ante una demostración lógica, y avanza por los meandros del verso con la misma intriga vacilante de un matemático que resolviera un problema en público. No hay más que leer la primera estrofa de «This Lime-Tree Bower My Prision» («Mi cárcel: la glorieta de tilos») para advertir que el decoro dieciochesco ha cedido el paso a una percepción más vivaz y detallada del mundo físico, capaz de combinar diversas perspectivas y planos temporales. Hay algo resueltamente liberador en el modo en que Coleridge describe el paisaje a través de los ojos de sus amigos, como si el mero poder de la amistad bastara para reparar el daño de la ausencia:

> Bien, se han ido, y aquí debo quedarme:
> la glorieta de tilos es mi cárcel.
> He perdido bellezas y emociones
> que habrían sido dulces al recuerdo
> aun en la ciega edad de la vejez.
> Mas ellos, mientras tanto, mis amigos,
> a quienes tal vez nunca vuelva a ver,
> vagan alegremente entre el brezal,
> por la cima afilada del collado,
> y descienden, acaso, serpeando,
> hasta aquella cañada estrepitosa
> de la que les hablé, estrecha y honda,
> hundida en la espesura, y moteada
> tan sólo por el sol de mediodía;
> allí, de risco a risco, el fresno lanza
> su fino y curvo tronco como un puente;
> el mismo fresno, húmedo y sin sol,
> cuyas hojas marchitas y amarillas
> jamás tiemblan al arreciar el viento,
> aunque tiemblan, serenas, al sentir
> el aire asperjado de la cascada;
> allí es donde contemplan mis amigos
> la oscura hilera verde de yerbajos
> (lenguas de lacia y larga mala hierba)
> que al unísono (¡espléndida visión!)
> asienten y gotean bajo el filo
> de la piedra arcillosa y azulada...

La modesta modernidad de esta poesía resulta aún más sorprendente cuando se piensa que algunos de sus mejores poemas, «The Nightingale», «Fears of Solitude», «Frost at Midnight», fueron escritos cuando su autor aún estaba lejos de cumplir la treintena. La mitología romántica quiere que Coleridge sea el autor de «Kubla Khan», «The Rhyme of the Ancient Mariner» y «Christabel», y desdeña el verbo sencillo y vacilante de sus poemas domésticos. La razón es evidente: «Kubla Khan» y «Christabel» son fragmentos únicos, castillos en el aire, pura música verbal; su poder es el de un hechizo y no es posible contestarlo. Como algún poema de Rimbaud o ciertas canciones de Lorca, son inimitables y tienen el aura incantatoria de lo que escapa a la glosa y el comentario explicativo. No en vano su naturaleza es fragmentaria: en cierto modo, están por encima de su autor, que no sabe cómo vinieron ni cuándo han de regresar. Durante años, la existencia de estos fragmentos sumió a Coleridge en la desesperanza: como un ciego al que se hubiera dado por un instante la posibilidad de ver, su existencia quedó ensombrecida por el fulgor irrepetible de unos versos de juventud. Incapaz de remedar su perfección excéntrica, no supo o no quiso advertir la oculta modernidad de sus poemas «conversacionales», que son tal vez la cima de su arte consciente. En ninguna otra parte de su obra se advierte con más claridad el poder y sutileza de su mente, exceptuando ciertos pasajes de sus cuadernos. En realidad, unos llevan a otros, y puede decirse que el impulso que conduce al poeta de 1798 a divagar en *blank verse* es el mismo que años después le llevará noche tras noche a mirarse en el espejo de la página en blanco. En ambos casos, se trata de ser fiel a la propia experiencia, extrayendo de lo vivido ese manojo de conclusiones que nos permiten dar cuenta de nuestros pasos por el mundo.

Ahora bien, si de lo que se trata es de entrar en el laberinto entenebrado de su mente, la vía más segura y directa son sus cuadernos. Coleridge era un hijo modelo de la Ilustración, y la amplitud y dirección de su curiosidad tuvo mucho de dieciochesca: como dejó escrito en «Frost at Midnight» («Escarcha a medianoche»), estaba fascinado por las «infinitas idas y venidas» de la vida, por la multiplicidad y riqueza del mundo sensible. Aunque en los momentos de crisis estos cuadernos se convirtieron en diarios íntimos («únicos compañeros de mi soledad»), sus páginas le ayudaron a cubrir un amplio abanico de lecturas e intereses que los años no hicieron sino aumentar: sueños, descripciones de fenómenos ópticos, tratados filosóficos, vidas de santos, manuales de estrategia militar, estudios de botánica, meditaciones lingüísticas... La lectura de estas páginas produce una extraña desazón, y es difícil no pensar a veces, como Wordsworth y Southey, que Coleridge se dispersó en mil tareas que no le llevaron a ningún

sitio. Pero esta dispersión es parte de su grandeza. Y explica también la evolución de su poesía. Sorprende, en efecto, comparar el tono casual y divagatorio de los poemas escritos en Nether Stowey entre 1797 y 1798 con el más tradicional de los escritos cuatro años después en Grasmere y Keswick, como si Coleridge hubiera renunciado a explorar las posibilidades latentes en la forma del poema «conversacional» y hubiera dirigido sus poderes creativos en otra dirección. Es cierto que algunos de sus poemas más conocidos, como los dedicados a Sara Hutchinson, pertenecen a este segundo período, pero no es menos cierto que carecen de la hondura y poder de sugestión de sus antecesores: Coleridge regresa en ellos a formas líricas tradicionales, engastando sus lamentos amorosos en un lenguaje poetizante que no hace justicia a la complejidad de sus sentimientos. ¿Cómo es posible que quien dedicara media estrofa de «The Nightingale» («El ruiseñor») a mofarse del gremio de los versificadores, empezara a cultivar muchos de sus hábitos? Algunos de los poemas dedicados a «Asra» recuerdan en más de un sentido el ciclo de Guiomar de Antonio Machado: el oficio no ha desaparecido; pero el exceso de convención literaria impide una exploración franca de las ideas y emociones (aunque en Coleridge no hay unas sin otras) suscitadas por su relación con Asra. El caso es que a partir de cierto momento la forma del poema conversacional ya no es suficiente para dar cuenta de las inquietudes intelectuales de Coleridge, que opta por verter sus preocupaciones más íntimas en la prosa nerviosa de los cuadernos. Tras los años de plenitud de Nether Stowey, el poeta asiste a la disociación de su escritura en dos corrientes bien definidas: mientras que su poesía queda reducida a un juego de ocasionales efusiones líricas, en las que de vez en cuando se adivinan restos de su antiguo genio, su prosa se transforma en un instrumento altamente flexible y sutil, capaz de dar cuenta de una amplia gama de intereses y estados de ánimo. A medio camino entre el ensayo y la poesía, entre la prédica y la exploración autobiográfica, el diario de Coleridge contiene algunas de sus páginas más hondas y conmovedoras. Hechos de fragmentos y retales a menudo contradictorios, estos cuadernos constituyen en realidad la autobiografía intelectual de su autor. Una de las paradojas del texto final es que Coleridge se vale de él para constatar su impotencia literaria, anotando cada decepción con la morosidad de un entomólogo. Sus notas, sin embargo, exhiben una y otra vez su amor por la realidad sensible, su contagioso interés por el mundo de las apariencias, su lectura obsesiva del tiempo y el espacio, que explora en un lenguaje supremamente afinado y alerta, atento al más mínimo estímulo, como un animal al acecho: «Uno de septiembre: las barbas de los cardos y amargones vuelan *como la vida* sobre las montañas solitarias, y las

vi entre los árboles, rozando el lago como golondrinas»; «Ha habido ocasiones en las que al alzar la mirada bajo el refugio de los árboles habría podido investir cada hoja con mi asombro»; «Como la araña, puede parecer que flotamos en el aire y volamos en el cielo, pero hemos tejido la delgada tela con nuestras fantasías y se halla siempre atada a algo que está debajo de nosotros». Muchas de las entradas de este diario merecen con más razón que sus odas y sonetos de madurez el nombre de poemas, y su facilidad para capturar o reproducir el movimiento de los sentidos preludia la dicción de poetas como Gerald Manley Hopkins, D. H. Lawrence y Ted Hughes. En rigor, estas entradas son las sucesoras de los poemas «conversacionales» escritos en Nether Stowey, aunque Coleridge no puede o no quiere sospecharlo: el poder de la convención es demasiado fuerte, y nadie entre sus allegados hubiera dado mayor importancia a unos cuantos fragmentos escritos a vuelapluma. Habrá que esperar más de un siglo para que sus diarios sean publicados, y aun entonces una concepción estrecha de los géneros literarios impedirá que los lectores tengamos fácil acceso a la poesía más viva de su autor.

En España, al menos, el prestigio exagerado de Byron y Shelley ha tendido a oscurecer los logros de Wordsworth y Coleridge. Es cierto que la segunda generación de poetas románticos fue más chillona y que su poesía parecía conectar más fácilmente con los gastados dialectos poéticos que lastraron nuestro pobre romanticismo. Pero se olvida fácilmente que el romanticismo inglés y alemán fue también un movimiento de profunda renovación crítica, de raíces tan claramente ilustradas como el utilitarismo materialista que hubo de combatir, y que Byron y Shelley debían más a sus mayores de lo que estaban dispuestos a admitir. El propio Keats, como demuestra su exquisita correspondencia, fue una mente mucho más lúcida en asuntos poéticos que Shelley, cuyo famosa defensa de la poesía (*The Defence of Poetry*), publicada póstumamente, no deja de ser una vulgarización elegante pero ingenua de las ideas de Coleridge. Cuando Shelley afirma que la poesía es «la expresión de la Imaginación» no hace sino copiar casi *verbatim* pasajes de la *Biographia Literaria* de Coleridge, pero sin igualar la fidelidad al detalle, la atención a la multiplicidad de la realidad física y la viveza expresiva de su antecesor. La diferencia entre Coleridge y Shelley es la diferencia entre el producto original y la imitación. Coleridge acude sin mediadores a los filósofos alemanes (Kant, Fichte, Schelling y los hermanos Schlegel), a los que había leído atentamente desde su visita a Alemania en septiembre de 1798, y echa mano de sus extensos conocimientos de las más diversas disciplinas, desde la botánica a la astronomía pasando por la teología. Los defectos de su trabajo (menos

fatales de lo que sus contemporáneos quisieron dar a entender) son la mezcla de estilos y registros literarios, la falta de organización, el recuento asistemático y divagatorio de ideas y sucesos autobiográficos.[2] La lectura de *Biographia Literaria* es una experiencia desconcertante, porque Coleridge reproduce sobre el papel los meandros prodigiosos y exasperantes de su conversación: sus muchos argumentos se entrelazan a medio camino, formando un todo confuso y a veces irresoluble, a la espera de los momentos de iluminación que lo rediman. Estas iluminaciones son como claros de un bosque: los corona la luz serena y contenida del asombro. Algo debe el libro al método compositivo de su autor: Coleridge dictó sus contenidos a su amigo John Morgan en el verano y otoño de 1816, mientras convalecía en las cercanías de Bristol de una sobredosis de opio que a punto estuvo de provocarle la muerte. En esos meses de debilidad y lenta recuperación, Coleridge hizo repaso de su vida y examinó sus vetas más visibles: su amistad con Wordsworth, su amor no correspondido por Asra, su evolución ideológica, sus problemas para establecerse como escritor en Londres, su doble pasión por la poesía y la filosofía, su necesidad casi infantil de dependencia y cariño. Con estos mimbres erigió en cuestión de meses el que sería su testamento espiritual. Lo que al principio Coleridge había planeado como un prefacio crítico a su poesía completa, *Sybilline Leaves*, publicada el mismo año, no tardó en tomar posesión de sus días y obligarle a un ejercicio impiadoso de la razón y la memoria. Las páginas de *Biographia Literaria* serían, en mayor medida que su poesía (sobre la que nunca se sintió muy seguro), la «justificación de [su] existencia».

[2] *Cabe añadir a estos defectos uno de los rasgos menos atractivos de la personalidad de Coleridge: su recurso al plagio y el uso de fuentes no declaradas. Ciertas páginas de* Biographia Literaria *reproducen íntegramente pasajes de las obras de Schelling y Schlegel, que Coleridge empezó a leer durante su estancia en Alemania. Fue Thomas De Quincey el primero que exploró con detenimiento estos plagios, y el que relacionó la práctica de Coleridge con otras facetas de su carácter, como su proverbial inseguridad y su temperamento voluble. Richard Holmes retoma esta interpretación benévola. Su biografía es absolutoria y entiende los plagios de Coleridge como una consecuencia de su necesidad de apoyo: el poeta se ayuda de otros autores para exponer ideas que posteriormente expande, desarrolla y aclara. Para una interpretación mucho menos amable de esta práctica del poeta, véase el artículo de Norman Fruman, «Quizzing the World by Lies»,* TLS *(30 de abril de 1999), pp.14-15., que es también un ataque en toda regla a la biografía de Richard Holmes.*

*El asunto de los plagios no es ninguna anécdota, pero tengo la impresión de que Fruman exagera su importancia. Si bien Coleridge depende en buena medida de Kant y Schelling para dilucidar algunos de los conceptos clave de su estética (recurriendo en algún caso al plagio), también es cierto, como afirma Holmes, que Coleridge escribe con mayor viveza, estableciendo puentes entre la especulación filosófica y la exploración directa del mundo natural. Por otro lado, aun si algunas de las ideas de Coleridge no son tan originales como se llegó a pensar, le cabe el honor de haber sido el primero en introducir en las islas la obra de Fichte, Kant, Schelling y los hermanos Schlegel. En este tema las conclusiones distan mucho de ser definitivas.*

Como se sabe, la idea central del libro es la distinción entre los conceptos de *imagination* y *fancy*, de evidente presencia en el debate intelectual dieciochesco, desde Shaftesbury a Wordsworth pasando por Samuel Johnson. No es mi intención en estas páginas glosar el ideario de Coleridge, ni extenderme sobre un punto que ha provocado desde entonces interminables disquisiciones.[3] Me basta señalar que para Coleridge la Imaginación es la facultad suprema del ser humano, o como afirma al final del capítulo decimotercero de *Biographia*, «el Poder viviente o Agente primario de toda Percepción humana, y repetición en la mente finita del acto eterno de la creación que supone el infinito YO SOY.» La Imaginación, en fin, es un poder activo y unificador, que rige la percepción del orden oculto del Universo. Es el poder de la inteligencia creativa, que «se esfuerza por idealizar y unificar». Como explica Richard Holmes en su espléndida biografía del poeta, la Imaginación «usa el lenguaje para imitar el principio moldeador existente en el interior del mundo natural». En este punto, Coleridge retoma algunas de las ideas expuestas en las conferencias dedicadas a Shakespeare en 1808. El poder visionario de la Imaginación, presente de forma superlativa en el autor de *Macbeth*, sería «el poder de guiar el ojo del Lector al punto en que empieza casi a perder consciencia de las palabras, es decir, a hacerle ver cada cosa [...] sin la anatomía de la descripción, [...] haciendo uno de lo vario gracias a una especie de fusión». De este modo, la imaginación crea un paisaje interior en el ojo de la mente, regido por una perspectiva unificadora: «[La poesía] opera igual que opera en nosotros la Naturaleza, poeta suprema, cuando abrimos nuestros ojos a un panorama extenso». En relación con esta idea se halla su concepción de la obra de arte como un todo orgánico, mayor que la suma de sus partes, y donde, como en un holograma, es posible inferir la totalidad a partir de cada fragmento. Esta concepción orgánica de la obra no excluye, desde luego, la existencia de reglas o de organización interna, pero Coleridge (que había leído con atención a August Schlegel y antes aun a Giordano Bruno) opina sin reservas que toda obra de arte crea *ab novo* las reglas según las cuales ha de ser juzgada:

> El Espíritu de la Poesía, como todos los demás Poderes vivientes, debe necesariamente circunscribirse a unas Reglas, aunque sólo sea para unir Poder y Belleza. Debe encarnar en un orden para revelarse; pero un cuerpo viviente es necesariamente un cuerpo organizado, ¡y qué es la organización, sino la conexión de las Partes en un todo, de manera que cada Parte sea a

[3] *Entre ellas cabe destacar (ejemplo inmediato) las páginas que T. S. Eliot dedicara al trabajo crítico de Coleridge en* The Use of Poetry and The Use of Criticism.

> la vez Fin y Medio! Éste no es un descubrimiento de la crítica... Es una necesidad de la mente humana, y todas las naciones la han sentido y obedecido, en la invención de metros y sonidos medidos como vehículo y envoltura de la Poesía misma, compañeros de crecimiento de la misma Vida como la Corteza lo es del Árbol viviente.

Este extracto de las notas utilizadas por Coleridge en sus conferencias sobre literatura romántica (dictadas en 1812) explica con singular agudeza las limitaciones del juicio de valor, acostumbrado a valorar la obra de arte de acuerdo con las convenciones de su tiempo. Más que de juicios críticos, se trataría, en palabras de Northrop Frye, de «simples aberraciones de la historia del gusto», esto es, generalizaciones excluyentes. Cierto, hablamos de ideas que son moneda común de nuestro discurso crítico, pero Schlegel y Coleridge supieron darles forma inteligible y popularizarlas entre un público ávido de novedades. Fueron a la vez guías e intérpretes: adivinaron la dirección de la corriente y dedicaron todos sus esfuerzos a canalizarla.

Cuando Coleridge, pues, siguiendo de nuevo a Schlegel, establece la distinción entre los conceptos «clásico» y «romántico», no hace sino desarrollar las implicaciones lógicas de su argumento. «Clásico» sería aquel arte que obedece de manera vicaria unas reglas preestablecidas; el clasicismo supone ante todo subordinación a lo finito: «gracia, elegancia, proporción, dignidad, majestad». «Romántico», por el contrario, es el arte que busca incorporar lo infinito y lo indeterminado, lo bizarro y lo oscuro, la pasión y la sublimidad. Su forma es cambiante, en perpetua expansión, y ha de ser juzgada en los términos por ella establecidos. Es un conjunto orgánico y, por tanto, sujeto a un proceso evolutivo. La obra romántica, en fin, es tan elegante y proporcionada como la clásica, pero su eje de simetría no está fijo: depende de los cambios en el equilibrio de fuerzas que la sustenta.

Coleridge, no obstante, añade a estas ideas de Schlegel un corolario de naturaleza religiosa. La Imaginación es, en esencia, la facultad que permite al hombre comunicarse con el poder creador de Dios. Gracias a la imaginación que anima su inteligencia creativa, el hombre puede participar de un conocimiento que excede los límites de la razón discursiva. Llevado de un impulso primordialmente religioso, Coleridge afirma la libertad y el poder activo del alma humana como reflejo del poder divino:

> La Religión escapa al entendimiento de la Razón sólo cuando el ojo de la Razón ha alcanzado su propio Horizonte; y la Fe no es sino su continuación: igual que el Día se adelgaza en un dulce Atardecer, y el Atardecer, apaciguado y sin aliento, entra a hurtadillas en la Oscuridad. ¡Es la Noche, la Noche sagrada! El Ojo alzado ve únicamente el Cielo estrellado, que se

> manifiesta en soledad: y la contemplación exterior se centra en las chispas que tiemblan en la pavorosa hondura, Soles de otros Mundos, sólo para que el Alma se mantenga firme y sosegada en su puro *Acto* de Adoración interna del gran YO SOY, y a esa PALABRA filial que la reafirma desde la Eternidad a la Eternidad, cuyo Eco coral es el Universo.

La imagen recuerda pasajes de «The Ancient Mariner», pero también el final de «The Nightingale» («El Ruiseñor»), que a su vez evoca las noches infantiles de vigilia en la casa paterna, cuando el infinito se muestra ante sus ojos bajo las ropas de un cielo estrellado:

> Pienso ahora en mi hijo, mi pequeño...
> Conoce bien la estrella vespertina:
> y una vez, no hace mucho, al despertar
> lleno de angustia (algún dolor interno,
> algún sueño infantil le perturbaba)
> me apresuré a llevarlo a nuestro huerto:
> fue entonces cuando sorprendió a la luna
> y enmudecido suspendió sus lloros,
> y en silencio rió, mientras sus ojos
> nadaban entre lágrimas suspensas
> que refulgían a la luz dorada
> de la luna. Sé bien que es una simple
> anécdota paterna. Mas si el cielo
> me otorga larga vida, su niñez
> ha de crecer al hilo de estos cantos,
> para que asocie el júbilo a la noche...

¿Qué empujó a Coleridge a adoptar esta concepción ya antigua de la Imaginación humana? Tal vez el círculo vicioso de caídas y recaídas en los marasmos del opio le hizo tomar partido: una concepción puramente mecánica de la existencia suponía la imposibilidad de trascender la miseria de su estado y por tanto de redimirse. Coleridge necesitaba afirmar su libre albedrío: su alma era libre y su voluntad, activa, y ambas eran capaces de sobreponerse a las circunstancias y forjar una nueva existencia. Por otro lado, la mente humana, al ser una mente creadora, es un reflejo de la mente divina. El movimiento de «trascendencia» debe aspirar al infinito (es decir, a Dios, pues es un infinito que tiene sentido), ya que de otro modo es un ejemplo no menos burdo de mecanicismo: el del movimiento por inercia. Algo se parece esta concepción del arte de Coleridge a la de su contemporáneo William Blake (aunque ambos llegan a ella por caminos muy diversos), pues la concepción artística de Blake puede definirse como el intento

de encarnar la visión religiosa en la sociedad humana. El fin del arte, según Blake, es encarnar simultáneamente la humanización de la naturaleza, que es el propósito de la civilización, y la emancipación del hombre, que es el propósito de la profecía. Ambos propósitos son inalcanzables en el mundo que conocemos. Así pues, la creación artística es una experiencia religiosa en la medida en que sus fines sólo pueden cumplirse en el contexto eterno e infinito proporcionado por la religión. Coleridge difiere principalmente de Blake en que no postula al hombre como centro del universo: el fin de la Imaginación no es dar forma humana a la Naturaleza ni emancipar al hombre de sus cadenas temporales y espaciales, lo que daría lugar al apocalipsis, sino unificar e idealizar nuestra percepción de la Naturaleza de modo que seamos capaces de entrever el orden divino. Según Coleridge, la inteligencia creadora no escapa al tiempo y al espacio, sino que advierte un orden ulterior que da sentido a su existencia. Coleridge, hombre ortodoxo en materia religiosa, no podía compartir el terco antropomorfismo de Blake.

Sin embargo, es difícil leer *Biographia Literaria* sin tener presente la esterilidad poética de su autor. Cuando Coleridge trata esforzadamente de reconciliar las demandas de la razón y de la verdad poética, postulando un acto de fe no menos acrobático que el de Wordsworth, es ya un autor maduro asediado por sus logros de juventud. Sus poemas han dejado de pertenecerle, y sus cuadernos ya no albergan el reguero de iluminaciones de otro tiempo. Es, a todos los efectos, un hombre partido en dos. Su conciencia crítica le obliga a buscar asidero en un plano superior a la razón. Pero en el espacio enrarecido de la trascendencia divina su imaginación se marchita. Nada puede sustituir al contacto directo con la realidad sensible, al diálogo con el mundo y con uno mismo que articula sus poemas de juventud, donde el conocimiento es el fruto de una exploración dubitativa de sus circunstancias. Sus ensayos señalan el destino del impulso creador. Pero ese destino es un Dios eterno, omnipresente, que todo lo contiene: no puede ser el punto de partida de nuevas exploraciones. El dilema de Coleridge puede resumirse con estas palabras: la creación poética le ayudó a alcanzar un espacio donde crear era un imposible.

Hace escasas semanas, en una columna publicada en el *Times Literary Supplement*, el poeta inglés P. J. Kavanagh concluía su relectura de los diarios de Coleridge con un veredicto emocionado: «Se le acusa, se acusó a sí mismo, de no haber hecho realidad las promesas que se depositaron en él. ¿Cuatro o cinco de los más accesibles y memorables poemas de la lengua? ¿Su brillante rehabilitación de Shakespeare, de la que aún disfrutamos? ¿Diarios que cada cierto tiempo enorgullecen a este lector de estar vivo? Yo

sólo puedo darle mi más sentido agradecimiento». Tal vez la declaración de agradecimiento de Kavanagh hubiera despertado una sonrisa macilenta en nuestro poeta, que acostumbró a describir su existencia como una travesía del desierto, alentado por este aforismo de Jean-Paul Richter cuya elegíaca tristeza acompañó su difícil búsqueda de la serenidad y la armonía:

> Si un hombre pudiera atravesar el Paraíso en un sueño, y recibiera una flor como prueba de que su Alma había estado realmente allí, y encontrara esa flor en su mano al despertar, ay, y entonces, ¿qué?

Coleridge conoció despertares semejantes. De joven, su paso apenas perceptible por el Paraíso le había dado las flores de la poesía, el conocimiento y la amistad. Más de una vez debió de preguntarse qué había hecho para extraviarlas. Pero tal vez no se extraviaron, sino que dejó de reconocerlas, incluso cuando subió a las alturas olímpicas de Highgate y adoptó maneras de oráculo travieso. Coleridge pertenece a esa raza de hombres que se contemplan en el reflejo magnificado de la expectativa ajena, marchitos bajo la sombra de una promesa irrealizable. Sin embargo, es difícil estar de acuerdo con él o con su tiempo. Como lectores, quisiéramos arrancarlo de su duermevela y acercar a su mirada un espejo de proporciones humanas, más digno de sus dudas y contradicciones, que son también las nuestras, o al menos las que hemos heredado: Coleridge es nuestro contemporáneo en la medida en que preludia y anuncia nuestro desconcierto. Quien lo mire a esta nueva luz sabrá que el aforismo de Richter tiene sobrada respuesta.

# Escarcha a medianoche

*Samuel Taylor Coleridge*

La escarcha ejerce su secreto oficio,
sin ayuda del viento. Y cruza el aire
el agudo ulular de una lechuza,
¡y otra vez!, tan agudo como antes.
Los moradores de mi hogar, dormidos,
me han arrumbado en esta soledad
que favorece abstrusos pensamientos:
excepto que a mi lado, en paz, dormita
mi hijo en su cuna. ¡Cuánta calma! Tanta,
que perturba y hostiga al pensamiento
con su extraña y extrema discreción.
Mar, colina y bosque, ¡qué pueblo afluente!
¡Mar, y colina, y bosque,
con los innumerables ajetreos
de la vida, inaudibles como sueños!
Ya no tiembla en mi hoguera moribunda
la tenue llama azul; sólo su aura,*
que aleteaba en la parrilla, ondea
aún, única forma en movimiento.
Pienso que su ademán, en el sosiego
de la naturaleza, le da sordas
simpatías conmigo, que estoy vivo,
convirtiéndola en una afable imagen,
cuyas débiles lenguas y arabescos

* Nota del autor en la edición de 1798: «*En todas las regiones del reino estas auras reciben el nombre de* visitantes, *pues se supone anuncian la llegada de algún amigo ausente*».

el indolente espíritu interpreta
a su forma –buscando en todo un eco
o un espejo de sí– y hace juguete
del pensamiento.

¡Ah, con qué frecuencia,
en la escuela, con mente siempre crédula,
colmado de presagios, contemplé
sobre el hierro a ese inquieto *visitante*,
cuántas veces, con párpados abiertos,
soñaba con el pueblo de mi infancia
y la vetusta torre de la iglesia
cuyas campanas, sola música de los pobres,
tañían desde el alba hasta el ocaso
en los días de fiesta y de calor,
tan dulces que me hablaban y rondaban
con un gozo salvaje, descendiendo
en mis oídos casi como notas
trabadas de sucesos venideros!
Así miraba yo, y aquel sosiego
de las cosas soñadas me adormía,
y al dormir proseguían mis ensueños.
Luego rumiaba toda la mañana,
temeroso del ceño ensombrecido
de mi maestro, fija la mirada
con fingida atención en mi cuaderno:
menos cuando la puerta se entreabría,
y capturaba una visión furtiva,
y el corazón volvía a darme un salto,
pues aún esperaba ver el rostro
del *visitante*, alguien de la aldea,
o una tía, o mi tan querida hermana,
compañera de juegos y de ropas.

Hijo mío, que duermes a mi lado
en tu cuna, tu suave aliento, oído
en el silencio, colma los vacíos
intercalados y las momentáneas
pausas del pensamiento. Y tan hermoso
reposas, que mi corazón se enciende
con sencilla alegría al verte así,
y pensar que tendrás otras costumbres,
y en muy otro lugar. Pues yo crecí
en la enorme ciudad, encarcelado
entre claustros sombríos, y no tuve
más belleza que el cielo y las estrellas.
Pero tú, hijo mío, vagarás
como el aire por lagos y arenosas
riberas, bajo el filo de montañas
venerables, y bajo aquellas nubes
cuya masa es reflejo de los lagos,
de la orilla, del filo de los montes:
escucharás, pues, y serás testigo
de las hermosas formas y sonidos
del eterno lenguaje inteligible
que profiere tu Dios, quien se revela
desde la eternidad en todo, y todo
lo revela en sí mismo. ¡Gran Maestro
Universal! Pues tu alma ha de formar,
y con su don dar pie a tus plegarias.

Así la rueda de las estaciones
te será dulce, ya el verano vista
la tierra de verdor, o el petirrojo
se pose y cante en la desnuda rama
del musgoso manzano, entre manojos
de nieve blanda, mientras a su lado
la techumbre de paja humea al sol;

ya caigan del alero iluminado
las gotas de rocío, sólo audibles
en la quietud que sigue a la tormenta,
o el oficio secreto de la escarcha
las torne estalactitas refulgentes,
calladas bajo la callada luna.

*Versión de Jordi Doce*

Nota del traductor: *A la hora de traducir este poema de S. T. Coleridge, me he servido principalmente de dos volúmenes: Samuel Taylor Coleridge,* The Complete Poems, *edición de William Keach, Londres, Penguin, 1997, pp. 231-233., y* La música de la humanidad: Antología poética del Romanticismo inglés, *selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban, Tusquets, Barcelona, 1993, pp. 144-146. De hecho, quiero dejar constancia en estas líneas de lo mucho que debe esta versión a la realizada por Silva-Santisteban. A pesar de que el escritor peruano omite dos líneas del poema original, desde «and beneath the clouds» (1.56) hasta «And mountain crags» (1.58), y malinterpreta otros tantos pasajes (en concreto, el final de la primera estrofa y la línea que reza «And so I brooded all the following morn», (1.36), que él traduce erróneamente por «Y así me cobijaba hasta el alba»), su versión parte de presupuestos justificados y razonables. Esta versión quiere partir de presupuestos semejantes, si bien se ha tratado de reducir el número de arcaísmos e inversiones sintácticas, y de utilizar un idioma poético cercano en todo momento al ideal de naturalidad que guió en su día al poeta inglés.*

# I. El guaraní que nos une y el que nos desune

*Bartomeu Meliá*

El sentimiento de que la lengua guaraní es un paisaje «natural» del Paraguay en el que vivimos, nos movemos y somos, es compartido por propios y extraños; incluso por quienes no hablan el guaraní. Sin guaraní el Paraguay no sería Paraguay, se dice y se siente.

## El paisaje lingüístico del Paraguay

Este sentimiento está registrado en una reciente investigación llevada a cabo por Celsa Añazco y Rosalba Dendia, publicada bajo el título de *Identidad Nacional. Aportes para una reforma educativa* (Asunción, CIDSEP, 1997). En las cuestiones dirigidas a los jóvenes se hizo una pregunta que se refiere al «paisaje paraguayo» y su significación. Tanto para los jóvenes urbanos como para los jóvenes rurales ese paisaje es altamente significativo en un 92,5%, y poco significativo en un 5% para los urbanos y en un 7,5% para los rurales (si bien son los que están más directamente inmersos en él).

Estas cifras relativas al «paisaje ecológico» se corresponden muy de cerca con las que se refieren a la pregunta siguiente:

*El guaraní, ¿favorece la identidad?*

| | Jóvenes urbanos | Jóvenes rurales |
|---|---|---|
| *Sí* | *85%* | *90%* |
| *No* | *15%* | *7,5%* |

El común sentimiento de compartir un mismo paisaje cultural y lingüístico como formador de la identidad nacional es «un dato fundamental para poder afirmar que 'ser paraguayo' y 'hablar guaraní' son casi sinónimos», según conclusión parcial de las encuestadoras (p. 124). Hay que advertir, sin embargo, que estos resultados vienen contrarrestados por una realidad altamente dramática, cuando se trata del uso de la lengua.

*Uso cotidiano del guaraní*

| | Jóvenes urbanos | Jóvenes rurales |
|---|---|---|
| *Mucho* | *10%* | *62,5%* |
| *Poco* | *40%* | *35,0%* |
| *Nada* | *50%* | *2,5%* |

Como se ve, un alto porcentaje de jóvenes urbanos ya no estarían usando el guaraní pero aun para ellos esa lengua es una referencia de identidad; todavía es su «paisaje» cultural. Es lo que los sociolingüistas califican de lealtad. Existe una lealtad lingüística que va más allá del mismo uso. Puede incluso darse lealtad hacia una lengua, aun entre los que no la usan; como también lo contrario, falta de lealtad con su propia y única lengua por parte de un monolingüe que ve en ella una limitación que lo rebaja y discrimina.

Cuando por los años 1960 y 1961, la doctora Joan Rubin observaba y estudiaba la situación lingüística del Paraguay –véase su libro *Bilingüismo nacional en el Paraguay* (México, Instituto Indigenista Interamericano, 1974), versión castellana del original en inglés de 1968– ya notó la gran lealtad de la mayoría de los paraguayos con la lengua guaraní, lealtad expresada con frecuencia con entusiastas hipérboles y con exaltado orgullo. Los testimonios de aquella época se repiten de diversas formas en la actualidad.

«El guaraní es, en realidad –anota Joan Rubin (p. 60)–, reconocido por muchos como la fuerza unificadora más importante del país». El valor de unificación social viene aumentado y reforzado por otras razones de lealtad: porque sirve para diferenciar al Paraguay de sus vecinos; porque es otra lengua más, que amplía el conocimiento; porque tiene propiedades lingüísticas que no tiene el castellano; porque posee un extenso vocabulario en los campos de la botánica, la medicina y la agricultura; por su «musicalidad extraordinaria, sus apropiados mecanismos descriptivos y sus cualidades poéticas»; por sus propiedades tanto para la expresión de ideas abstractas como para la de los sentimientos íntimos; porque refuerza el nacionalismo paraguayo, etc.

Todo lo expuesto hasta aquí probablemente no pasa de expresiones emocionales y actitudes psicosociales, pero que no carecen de fundamento. Y es que lo le pasa al guaraní le pasa al Paraguay; sus bienes y sus males se viven en su lengua. Por mi parte quisiera marcar una serie de elementos del guaraní que nos une, no tanto desde la perspectiva de las actitudes, cuanto de la comunicación.

## El común modo de hablar

Hay una manera de hablar el guaraní en cuanto a su pronunciación y a su entonación que es muy común entre todos los paraguayos y las paraguayas. Las diferencias dialectales en este campo son pocas. Esto permite establecer lo que los lingüistas llaman un sistema fonológico general y ordinario para el guaraní paraguayo actual. El guaraní paraguayo, el que se mama y el que se balbucea desde la infancia es un guaraní bastante común entre todos los paraguayos. El sistema de sonidos está muy bien determinado. Un paraguayo no confundirá la pronunciación de *poty, potï* y *poti*, para dar algún ejemplo. Ni tendrá dificultad en decir *Ky'[y]indy* o *Kykyo*.

Con ello no quiero decir que no haya necesidad de estudios fonológicos más detallados a partir de modos de hablar regionales y locales. La fonología de los guaraníes indígenas, por ejemplo, difiere considerablemente de la del guaraní paraguayo. Esto prueba que ha habido factores y procesos históricos que han producido esas diferencias. Pero éste es ya otro asunto.

En la entonación de la frase guaraní hay también gran uniformidad. Ese «acento» distingue profundamente al hablante paraguayo y le confiere justamente un profundo sentido de unidad. Aun aquellos extranjeros que dominan otros aspectos de la lengua, difícilmente consiguen agarrarle el *quid* –el *karaku*– al modo de hablar de un paraguayo nativo.

## Las mismas reglas para todos

Lo mismo ocurre en el campo de la formación de las palabras y de la combinación de palabras para formar frases, en las que entran sustantivos, verbos, adjetivos y un considerable número de elementos modificadores. Es gracias a esto que los paraguayos y las paraguayas se entienden entre sí cuando hablan; cada uno de ellos usa el mismo sistema para referirse al futuro, o al pasado, por ejemplo, y expresa del mismo modo las circunstancias de lugar y tiempo. *Ko'[e]ro aháta Paragua[y]pe*, no es lo mismo que *ah kuri Paragua[y]pe*, y así en los demás modificadores verbales. La lengua tiene suficientes recursos para que los hablantes del guaraní sepan muy bien lo que quieren decir, mientras que la traducción al pie de la letra haría perder el matiz y hasta podría llevar a engaño.

Esto es lo propio de todas las lenguas, y es lo que establece contrastes tan significativos entre unas y otras. En este sentido, ninguna traducción es

enteramente exacta. Y es por ello por lo que se insiste, y con razón, en la necesidad de entender la lengua desde dentro, y no pensarla desde otra por vía de mera y continua traducción. La mejor *traducción* puede tornarse fácilmente en la mayor *traición*. Y traicionar la propia lengua es traicionarse a sí mismo.

El sistema mediante el cual las palabras se juntan unas a otras será el fundamento de la gramática. Y no hay ninguna lengua que no se use conforme a una «gramática», aunque ésta nunca haya sido escrita. Es un hecho sobre el que debe insistirse. Personas que desconocen enteramente la escritura han hablado y se han entendido entre sí gracias a reglas y a modo de decir que son comunes de toda aquella comunidad o grupo. Esto es lo que nos une cuando hablamos. Esta es la lengua que nos une, ya que las palabras se unen conforme a reglas y a sistemas compartidos por todos los hablantes. No es por acaso que se suele afirmar que no hay verdadera unión hasta que dos personas no usan la misma lengua. También en este capítulo se puede observar que el conocimiento de los recursos de la lengua puede ser mayor o menor, e incluso ser tan limitado y bajo que se constituya en un desnivel tan grave y un obstáculo tan grande que hagan peligrar la recta comunicación entre dos personas. Pero el guaraní que hablamos –el que nos hablamos– creo que no ha llegado a este caso extremo. El guaraní ordinario posee todavía los suficientes recursos ordinarios para sentirnos unidos a través de él y en él.

## Un *jakare* es y no es un *jakare*

El tercer campo constitutivo de la lengua lo forma el mundo de los significados, es decir, las palabras usuales de vocabulario. Para el común de los paraguayos que usan el guaraní las palabras tiene sentidos compartidos mutuamente por los hablantes; *jakare* es un animal que no será confundido con un *teju*; y *aguata* no es lo mismo que *aguapy*. Pero viviendo la cultura de un grupo o comunidad sabré que no todos los *jakare* son animales, y que humanos lo son. Y uno puede decir *jaha* y quedarse sentado.

Hay, gracias a Dios, un guaraní esencial de uso corriente, que tal vez no supera las mil palabras –descontando los compuestos y los sufijos– y que permite una enorme riqueza de combinaciones y expresiones sobre casi todos los asuntos de la vida ordinaria. Las lenguas esenciales son también las que usan los hablantes ordinarios del inglés, del francés, del castellano –aunque los diccionarios que incluyen todas las palabras «históricas», arca-

ísmos y neologismos requieran abultados volúmenes–. De hecho una lengua no muestra su riqueza por el caudal de sus numerosas palabras, sino por las posibilidades de sus expresiones y la profundidad de su pensamiento. No es menos la lengua de San Juan de la Cruz y aun de Santa Teresa con su austeridad de vocablos que la de Góngora o Quevedo con su exuberancia. No son las palabras raras y de uso infrecuente las que deciden en último término el valor de una lengua. Una lengua no es sólo una nomenclatura larga y farragosa.

El guaraní esencial, adecuada y responsablemente dominado, es también una fuerza unificadora. Es en ese guaraní en que se expresan los *casos* y los *ñe'enga*, cuya fuerza comunicativa y su virtud de unión es reconocida inmediatamente. Pero tal vez lo más importante del guaraní es que nos une en el sentido y significado de realidades sociales e históricas. Hay palabras, unas más que otras, que suscitan resonancias culturales que nos explican nuestro modo de ser; la palabra guaraní nos trae a la memoria particularidades de *ñande reko* –nuestro modo de ser–, a la manera de un concentrado perfume o una imagen que habla por sí misma; una sola palabra dice más que muchas palabras.

La lengua que hablamos nos da a todos un aire de unidad que no podrían dar ni el color de la piel ni cualquier otro factor biológico. Lo que une al paraguayo y a la paraguaya es un modo de ser y estar en esta tierra; un modo de inventar la realidad, y esto lo hace en gran parte mediante la lengua.

## El guaraní que desune

En tiempos recientes se ha agudizado una cuestión que causa un cierto nerviosismo. El guaraní sería un elemento de división para la sociedad paraguaya. ¿Qué hay de eso? El malestar proviene casi exclusivamente de un factor. La cuestión surge fundamentalmente a propósito de la lengua escrita más que de la hablada. El guaraní hablado es el guaraní que nos une (ver *Correo Semanal* de *última Hora*, diciembre 1998).

No podemos desconocer que la escritura es poder. Y el poder se suele ejercer mediante escritos que casi se convierten en fuerza de ley. No es nada nuevo –aunque no deja de ser alarmante– que se use la escritura como instrumento de dominación. Los escritores lo saben, aunque no sean siempre conscientes de ello. Los «letrados» lo saben y abusan de ello. (Este mismo escrito que usted está leyendo, ¿no estará ejerciendo ese poder en vistas a crear opinión?).

## Las ortografías

La fonología de una lengua puede estar bien sistematizada y, sin embargo, no tener todavía un sistema de grafía bien definido. Todos los hablantes de una lengua pueden pronunciarla y distinguir perfectamente los sonidos de la misma manera y sin embargo escribir de manera muy diversa entre sí.

La elección de las letras del abecedario en el caso del guaraní, no es independiente del hecho de que su escritura nació en un contexto colonial y en la dependencia del castellano, si bien en una época en que la propia ortografía del castellano era sumamente fluctuante. Los jesuitas que escribían en guaraní, por ejemplo, presentaban más conformidad con un sistema ortográfico que cuando ellos mismos escribían en castellano, en lo que hacían gala de una absoluta anarquía.

Lo digo para curarnos de espanto y saber que la prudencia consiste en ver la cuestión ortográfica como accidental y relativa. Nunca he podido creer que se deje de escribir porque no se tienen reglas definidas de ortografía; con este criterio Cervantes todavía no habría escrito el *Quijote*. Las discusiones sobre ortografía suelen ser monsergas de escritores que no escriben.

Hoy por hoy, aunque la lengua guaraní usada en el Paraguay no tiene una ortografía férreamente oficializada, es escrita por la gran mayoría de sus escritores, gramáticos y diccionaristas con la suficiente coherencia como para que se esté muy cerca de una normalización generalizada. Ha habido en el guaraní avances ortográficos que lenguas como el inglés, el francés, y mismo castellano –para citar solamente lenguas del entorno cultural más cercano– están muy lejos de haber conseguido, a pesar de discusiones y dictámenes que llevan siglos de insegura aplicación. A mi parecer, que puede ser muy personal, el proceso de la ortografía guaraní está bien encaminado ya que está siendo adoptado prácticamente por la mayoría de los autores, muchos docentes y naturalmente la nueva generación de escolares. El grafema *j* ya no ofrece mayor resistencia de lectura y con ello se ha dejado paso libre al uso vocálico de la *y*, fonema tan característico del guaraní –la tan ponderada sexta vocal–. Lo mismo se diga de la interrupción intervocálica, expresada en guaraní con la palabra *puso*. Queda como lugar de permanente discusión un grafema que no consigue la adhesión de buena parte de lingüistas ni docentes como es la g̃. Pongamos este punto entre paréntesis.

Dentro de la ortografía quedan todavía algunos casos cuya normalización está en proceso de una mayor coherencia y sistematización; me refiero a la

cuestión de la separación de las palabras, que pueden hacerse desde criterios más prosódicos o más gramaticales; de ahí algunas fluctuaciones entre los escritores.

La mayoría de estas cuestiones que encienden acaloradas disputas entre los programadores de textos escolares, no requieren sino una opción que tenga presente que estamos en vías de proceso, más que en metas ya alcanzadas. Por suerte no es en este punto donde se impide la comunicación.

## Las gramáticas

De forma parecida se podría abordar la cuestión de la gramática. Hacer la gramática de una lengua es generalmente la obra de una persona que ha sabido captar con coherencia el sistema y la estructura de la lengua y ha sabido exponerlos con claridad y orden. Es por ello por lo que una lengua se presenta con varios textos de gramática; su sistema y estructura son uno, pero el modo de presentarlo puede ser muy diverso de uno a otro autor. Es cierto que puede haber malas gramáticas; son aquellas que falsean las categorías de una lengua y no reflejan adecuadamente el modo como se forman las palabras y se combinan entre sí. Sin embargo, de ahí a tener que imponer una gramática de la lengua guaraní, hay mucho trecho.

En guaraní hay buenas gramáticas: muy inteligente fue el *Arte de la lengua guaraní* del padre Antonio Ruiz de Montoya, llevada a Madrid para su impresión en 1640; fueron oportunas las correcciones y aumentos que le trajo el padre Paulo Restivo, en 1724. Es muy aceptable la *Gramática razonada de la lengua guaraní* del padre Justo Bottignoli, salesiano, publicada en Turín hacia 1927, y se ha hecho justamente famoso *El idioma guaraní*, en especial el de la tercera edición de 1956, con constantes reediciones. Para muchos estudiantes ha sido de gran utilidad el librito *El guaraní a su alcance*, también con sus numerosas ediciones. Es bastante práctica y manual la *Gramática de la lengua guaraní*, de Natalia Krivoshein de Canese (1993). Hay todavía otras. Y a pesar de su variedad, la mayoría de estas gramáticas mantienen un esquema bastante semejante. Las gramáticas escritas del guaraní presentan bastante uniformidad. Que también hay adefesios de gramática que desorientan y desenseñan la lengua guaraní, ciertamente que sí, pero tal vez es inevitable, cuando la obra literaria es también un objeto de mercado y de *marketing*. Vender textos y para ello hacerlos pasar como «oficiales» es una táctica que puede llegar a ser escandalosa, pero que no se puede atajar sino mediante los criterios de la calidad más que con la censura totalitaria. El remedio sería peor que la enfermedad.

Por falta de espacio no tratamos aquí otro asunto candente que es la avalancha de neologismos creados con criterios dudosos y que también son motivo de incomprensión por parte de los usuarios de libros didácticos.

La lengua hablada es la que nos une. Es en la escrita donde los problemas son más agudos. Y no son los analfabetos que han tejido esos nidos de discordia, sino los «letrados». De los primeros tendríamos que aprender el guaraní que nos une.

# II. El guaraní popular y el guaraní impopular

Gran virtud de una lengua indígena como el guaraní es que haya llegado a ser usada y amada por una sociedad no indígena. La sociedad paraguaya es una sociedad no indígena que habla una lengua indígena. Es cierto que hay lenguas indígenas de América que cuentan con más hablantes que el guaraní –el quechua, el aymara, probablemente el náhuatl–, pero son lenguas de grupos cuya identidad se marca más por lo étnico que por lo social y cultural. El guaraní ha atravesado los años del coloniaje y los de vida política «independiente» sin quedar reducido a determinantes étnicos, que casi siempre son discriminatorios. La discriminación en el Paraguay se daría más bien hacia ese «idiota monolingüe» de que habla Carlos Fuentes a propósito de los californianos que votaron la supresión de la enseñanza bilingüe en las escuelas donde concurren mayoría de «chicanos».

En este sentido nos podemos felicitar de haber podido superar la división y la discriminación étnica tan relacionada generalmente con el uso de una lengua indígena. Pero esto no quiere decir que se haya llegado a una tranquila síntesis, como quiere hacer suponer la falsa metáfora del mestizaje. Las tensiones y aun las incomprensiones son todavía frecuentes. Y hace poco la FEDAPAR ha dado muestras inequívocas de que el bilingüismo castellano-guaraní no es aceptado ni querido en ciertas clases sociales dominantes del Paraguay.

## Construir la lengua

Hay que reconocer que en el panorama actual del guaraní han quedado agazapadas una serie de zonas erróneas cuyos síntomas son motivo de intranquilidad, de discusión y hasta de indignación. *¡No disparen contra el*

*guaraní!*, escribía hace poco en el *Correo Semanal* (31 octubre 1998), don Félix de Guarania. La lengua guaraní tiene manipuladores –no quisiera ser uno de ellos– que la maltratan.

La gran discusión sobre el guaraní actual se centra prácticamente sobre un aspecto que de por sí, sin embargo, no es el más importante de una lengua. Pero es tal vez el más visible, o mejor dicho el más gritante. Con la buena intención y el afán de que el guaraní sea competitivo con la modernidad se lo quiere dotar de una extensa terminología técnica de la que supuestamente carece.

Quienes tal hacen piensan seguramente que una lengua es un depósito de palabras y que su riqueza consiste en poder contar con el mayor número de ellas. Ahora bien, esto sólo en parte es verdad. Uno se puede expresar maravillosa y profundamente sin un caudal extraordinario de vocabulario. Los textos filosóficos de Platón, de Aristóteles, de Santo Tomás, de Suárez y de Kant no hacen gala de terminologías frondosas.

El lenguaje matemático, por su parte, es un ejemplo de sobriedad y frugalidad terminológica; bastan pocos términos para asegurar combinaciones casi infinitas. En esto los árabes fueron maestros. Lo importante de una lengua es que cuente con un número suficiente de términos para asegurar la posibilidad de crear relaciones que produzcan una gran carga de sentido. La lengua es antes que nada un arte combinatoria. No es con muchos y diferentes comestibles que se hace una comida más rica. El buen gusto está en saber aderezarla proporcionada y convenientemente. Así también el buen gusto de la lengua.

## La lluvia y el granizo

En realidad lo que causa malestar no es la creación de terminologías nuevas sino el modo como las fabrican, que no corresponden a la índole de la lengua, y el modo como las introducen en tan avasalladora cantidad que no hay organismo que las pueda asimilar. Más que una mansa lluvia vivificante es un granizo destructor. Cuando una lengua entra en una fase histórica que la confronta con nuevas experiencias y nuevas exigencias tiene varios recursos para enfrentar esa situación. Desde el siglo XVI los misioneros y los indios que se convertían a la religión católica crearon modos de expresarse –y hasta de pensarse– sin casi necesidad de introducir neologismos, aunque sí modos nuevos y originales de decir. Los recursos usados fueron los que la lingüística moderna continúa sugiriendo.

El primero y más importante consiste en no traducir palabra por palabra, sino «por frases», empleando preferentemente composiciones y oraciones verbales en vez de sustantivos abstractos. Incluso cosas tan simples como «padre» o «madre» no se dirán en guaraní *túva* o *sy*, sino que se les contextualizará bajo de forma de *che ru, ñande ru, che sy* o *ñande sy*, según los casos. Para «bienvenidos» se ha dicho habitualmente *peguahë poräke* u otra expresión análoga. Hace falta solamente inteligencia, creatividad y prudencia. Las posibilidades combinatorias de la lengua guaraní en este sentido son prácticamente inagotables.

Otro recurso consiste en decir lo nuevo a partir de lo antiguo. ¿No llamamos en castellano *pluma* al instrumento para escribir, aunque ya no tenga nada que ver con una pluma de ave? Y sigue siendo *carro* el automóvil más moderno. En principio ésta es una buena solución ya que la lengua no sufre ni extrañamientos ni exilios. *Pa'i* era el padre de la familia grande guaraní y ese significado se aplicó después al «padre» sacerdote católico; y lo mismo palabras como *karai, mburuvicha, purahéi*, etc, que adquirieron nuevo sentido conforme a la sociedad colonial. Estos vocablos con acepciones nuevas y giros nuevos ya vienen a ser *neologismos*, aunque se entienda generalmente por neologismo la combinación de elementos usuales para construir e inventar términos nuevos.

Y las palabras introducidas en el vernáculo desde el mismo inicio del tiempo colonial, los *hispanismos*, ¿no son también lengua guaraní? La mayoría, sí. Hace casi siete décadas el doctor Marcos Augusto Morínigo en su tesis cuyo título es precisamente *Hispanismos en el guaraní* (Buenos Aires, Peuser, 1931), incluía en esa categoría unas 1.200 palabras que fueron la base de su «estudio sobre la penetración de la cultura española en la guaraní». Estos hispanismos aparecen engarzados en una fraseología puramente guaraní; el pueblo los considera no sin razón guaraní *ymaguare*.

Es cierto que la avalancha del mundo moderno en cuestión de terminología es ya de otro orden. Pero a este propósito no está de más recordar que es éste un problema de todas las lenguas modernas que generalmente han optado por aceptar términos generales a partir de raíces griegas o latinas, si no inglesas (que a su vez ya las tomó del mismo latín, griego o francés, sin contar los americanismos).

El *Diccionario* de la Real Academia Española reúne unas 83.000 palabras, y sigue abierto. Cada año entran en el léxico normal hasta centenas de palabras, mientras que otras tantas caen en desuso. Pero lo importante es que la «gramática» cambia muy lentamente; hace siglos, por ejemplo que no aparece un nuevo pronombre, aunque se vuelve menos usual el *usted*.

En todas las lenguas hay una verdadera invasión de términos «bárbaros» que a veces tiene muy poco que ver con la índole de la lengua pero que la comunidad lingüística ha adoptado. Es cierto que muchas de esas palabras son verdaderos adefesios, como piedras en un plato de arroz. El fenómeno no es del todo evitable, pero se puede amortiguar con políticas inteligentes y constantes, para las cuales los medios de comunicación social son importantísimos. No abogamos por un purismo a ultranza, pero sí por un mínimo de respeto con la lengua propia. Hasta aquí no hemos dicho nada nuevo. He intentado aplicar criterios de sentido común que maneja la lingüística más conservadora.

## La impopularidad del guaraní de escuela

En principio no hay oposición al guaraní y en teoría ni siquiera a su uso en la escuela. Su impopularidad proviene del modo como está siendo impuesto desde ciertas instancias de la educación formal. Es el guaraní que se enseña y el modo como se enseña que lo hacen impopular. Alguno ha llegado a decir que es el «terror» para los niños y niñas –y para sus familias–.

«Enseñar en guaraní» y «enseñar guaraní» debería tener como primera tarea el desarrollar las posibilidades expresivas a partir de un vocabulario básico que es todavía patrimonio común de la mayoría de la sociedad paraguaya. El niño y la niña paraguayos cuando van a la escuela ya saben guaraní. Es una aberración pedagógica presuponer que esta población paraguaya no sabe guaraní. Y es una crueldad crear un guaraní de escuela diferente del guaraní de la familia. Y orilla el sadismo el usar el local de la escuela y el sistema escolar como lugar y ocasión para volver impopular la lengua guaraní. Aun los paraguayos que no saben guaraní conocen palabras y frases hechas que ya son puerta abierta para un iniciar un conocimiento más amplio.

En todo el primer ciclo de la Educación Básica (los tres primeros cursos), según mi modesto entender, no habría que enseñar ni una palabra que exceda ese vocabulario básico. Hay que desterrar de una vez por todas la práctica de enseñar listas de palabras en el aula. Ninguna lengua se aprende con esa metodología; profesores de inglés o francés lo saben perfectamente. Pero alguien preguntará a qué llamamos vocabulario básico. A su manera lo ha dicho el compositor paraguayo Oscar Nelson Safuán, un fragmento de cuyo texto publicado en *Ultima Hora* de fecha de viernes 31 de octubre de 1997 quiero citar:

«Existe dentro de nuestra lengua pura, una gama inmensa de términos *atemporales*, que no han sufrido ni sufrirán las influencias del tiempo evolución, como *kuarahy, arai, jasy, yvyra, po, y, mombyry, mba'asy, yvytu, arandu, yvoty*, e innumerables otros términos a los que defino como *verdaderos glóbulos rojos* del idioma. Extremadamente importantes y dignos de ser tenidos en cuenta, precisamente, para los programas educativos [...]. Esos programas deben ser estructurados, fundamentalmente, sobre los términos *atemporales* puros de nuestro idioma. Clasificarlos puntillosamente, primero, y distribuirlos criteriosamente después a lo largo de todo el sistema de enseñanza guaraní».

Por lo que expuse más arriba el lector se dará cuenta de las grandes coincidencias en nuestras opiniones. Sólo quisiera anotar alguna precisión conceptual. A los términos *atemporales* yo los llamaría *tradicionales*, ya que en ellos ha cristalizado una historia de significaciones: ni siquiera *kuarahy* es hoy lo mismo para un grupo indígena como los Mbyá o los Chiriguano que para el paraguayo, y lo mismo se diga de *jasy*, que trae incluido en sí mismo múltiples sentidos, *Jasy ra'y nteko ojovahéi hína* alude al mito mbyá de la prohibición del incesto, por una parte, y al cambio climático, cuando va a llover, como saben los antiguos habitantes del Guairá. Cada palabra al fin y al cabo es un núcleo del que puede salir una historia.

Si se enseñan las palabras del guaraní en contextos proverbiales *–ñe'enga–*, poéticos o narrativos, adquieren una profundidad de vida y un resplandor simbólico que despiertan la admiración. Buena poesía guaraní no falta y hay libros con excelente prosa narrativa.

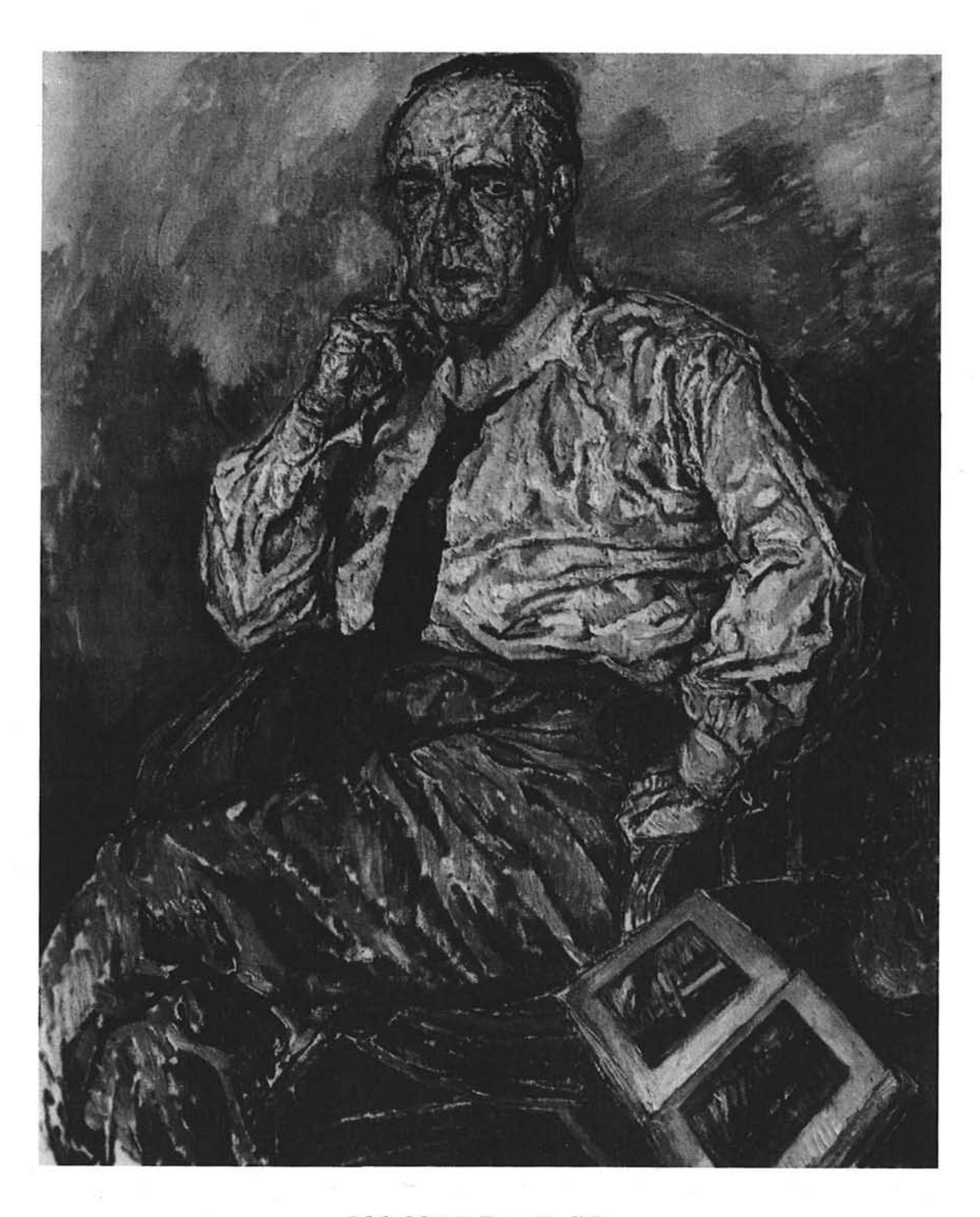
Si los adolescentes salieran de la escuela comprendiendo y pudiendo utilizar el vocabulario que está presente en un libro como *Las cien mejores poesías en guaraní*, de Pedro Encina Ramos y Tatajyva (2.ª edición 1997) tendrían más que suficiente para expresarse en buen guaraní y estar compenetrados con la cultura paraguaya.

Recuperar lo recuperable del guaraní antiguo puede ser también una de las tareas de la escuela, con tal de que se haga de modo gradual y prudente. Que se tenga que consultar alguna vez el diccionario no va contra el principio de lo tradicional. El palacio de la memoria lingüística tiene muchas cámaras y recámaras, salones nobles, cocinas y retretes, y el dueño no conoce necesariamente todos los recovecos de su castillo. Descubrir la lengua es apasionante.

¿Quiere esto decir que hay que renunciar a la creación de neologismos? De ninguna manera. El dinamismo de una lengua se manifiesta en la producción y puesta en circulación de vocablos y expresiones conforme a las nuevas condiciones de vida. Pero en el guaraní esta labor requiere estudios

serios y estrategias adecuadas de adopción y de divulgación. En ningún caso es la escuela en sus primeros grados el lugar adecuado para tomar a los niños como conejillos de Indias para una aventura tan peligrosa e imprevisible.

La impopularidad del guaraní viene precisamente de que se lo haya querido uncir a la pesada carreta de la educación formal y a su odiado poder coercitivo. Ya es insoportable un sistema educativo demasiado rígido, ¡cuánto más cuando se impone con vara un modo de hablar que no es el de la familia y ni siquiera el de la comunidad!



Mela Muter: *Eugenio d'Ors*

# El caso Padilla revisitado

*César Leante*

Durante la autocrítica de Padilla en la UNEAC se produjeron dos hechos que revelan el aspecto teatral de aquella representación, que todo obedecía a un montaje previamente establecido. Hacia el final de su disertación, Padilla «invitó» a los escritores que habían estado más cerca de él últimamente a hacerse también su autocrítica. Todos aceptaron menos dos. David Buzzy no se acercó a la mesa a pesar de que Padilla se lo pidió más de una vez; no se movió de la silla que ocupaba al fondo del local. Y Norberto Fuentes no sólo se negó a autoinculparse sino que literalmente «se tiró en el suelo» –expresión que en Cuba equivale a molestarse, enfadarse– pues deslizó su espalda por la pared que estaba detrás de la mesa hasta quedar acuclillado en el suelo. Desde esa posición le dijo a Padilla que mentía y que él no admitía que su libro de cuentos *Los condenados de Condado* fuera contrarrevolucionario ni tampoco que él hubiera realizado actividades contrarrevolucionarias. No obstante la amenaza de Padilla de que podía decir «cosas» que no le iban a gustar nada, conversaciones que ambos habían sostenido, Fuentes se mantuvo en su terquedad. Fue la nota discordante de la noche, siquiera anecdóticamente. Quizás la sal que una vez pidiera Carlos Rafael Rodríguez.

Parece que todo esto estaba preparado. Bastantes años después, en 1989, ya en el exilio, tanto Padilla como su esposa Belkis confesarían que aquello había sido un *show* y que Buzzy y Fuentes eran agentes de la Seguridad. En el meticuloso libro de Roger Reed, éste escribe: «Padilla me dijo el 5 de mayo de 1989 que Fuentes había sido oficial de la Seguridad del Estado desde su juventud» (traducción mía). Y en cuanto a Buzzy le declaró que «había trabajado para la Seguridad del Estado siempre y que su encarcelamiento (supuestamente por haber tratado de salir clandestinamente de Cuba en 1964) había sido un pretexto para introducirlo en la cárcel como espía» (Id.). Belkis le confirma esta condición de infiltrado de Buzzy, pero ahora entre los escritores que se reunían con Padilla: «Me dijo –Belkis– que Buzzy trabajaba secretamente como informante de la policía de Seguridad del Estado» (Id.). Y acerca de Fuentes, que «por esa época (entre 1968 y 1971) estaba trabajando en secreto para la Seguridad del Estado», Reinaldo Arenas también asegura en *Antes que anochezca* que

Fuentes era «coronel de Seguridad». Sin nombrarlo, en *Persona non grata* Jorge Edwards desliza también que Buzzy era un agente de la Seguridad. En cuanto a la protesta de Fuentes en la UNEAC, Belkis Cuza manifiesta que fue hecha para «aparentar que él era un tipo duro que se le enfrentaba a Seguridad. Por eso no se hizo la autocrítica. Dijo que 'Heberto está mintiendo' para darle más autenticidad a su *show*» (entrevista de Reed). Esta pretendida rebeldía de Norberto Fuentes fue utilizada por el diario bonaerense *La Opinión*, de tendencia castrista, para en un artículo titulado «La autocrítica no es obligatoria», alegar que «Al rebatir vigorosamente a Padilla, el caso Fuentes demuestra que la autocrítica no es *obligatoria* en Cuba» (énfasis en el original).

Roger Reed, que es el que con más detalle, más escrupulosamente ha analizado la confesión de Padilla y la valora de tal modo que para él «puede ser considerada como un hito en la historia de la lucha contra Castro. Fue una gran burla, pues aparentemente Padilla se estaba sometiendo a los deseos de Castro. Sin embargo, en realidad le estaba infligiendo una herida de la cual jamás se recobraría» (traducción mía). Pues «la autocrítica de Padilla –ha dicho antes– triunfó en su propósito de evidenciar la represión contra la libertad de pensamiento que existía en Cuba. Fue su confesión lo que empezó a hacer que la opinión pública se volviera contra Castro» (Id.). Y se extraña él de que muy pocos, sobre todo en el extranjero, se percataran del mensaje y la advertencia que Padilla estaba transmitiendo mediante su ambigua autocrítica. Entre los pocos que captaron la señal estuvo Juan Goytisolo, destaca Reed. Y en efecto, así fue, si nos atenemos a lo que escribió en su libro *En los reinos de Taifa*, aunque esta obra es de fecha tan cercana como 1986.

Retrospectivamente el poeta cubano Roberto Fernández Retamar, actual presidente de la Casa de las Américas y a quien Padilla dedica el poema más extenso de *Fuera del juego*, «La sombrilla nuclear», se percató también algo de las celadas contenidas en la autoacusación de Padilla. Escribió en la revista *Casa de las Américas* en 1986, o sea, quince años después del suceso: «Como se hizo evidente más tarde (la confesión de Padilla) no fue más que la maligna caricatura de las autoacusaciones de los tristemente célebres juicios de Moscú de la medianía de los años treinta. Esto es, era un material cuyo propósito era que fuese descodificado por aquellos que estaban dispuestos a considerar que Cuba estaba viviendo un período similar al del llamado culto a la personalidad en la URSS en esa época».

Curiosamente, para Gabriel García Márquez, que se negó a firmar la carta de protesta de los intelectuales extranjeros a Fidel Castro por el arresto de Padilla y que hasta la fecha ha mantenido una fidelidad incondicional al

dictador cubano, la autocrítica de Padilla «es tan exagerada, tan abyecta que parece obtenida a través de procedimientos ignominiosos».

Jorge Semprún, que militó en el Comité Central del Partido Comunista español, que fue prisionero de los nazis en el campo de concentración de Buchenwald, a más de ser el autor del guión de la película *La confesión*, basado en el libro homónimo del dirigente Arthur London, que en la Checoslovaquia comunista sufrió un proceso parecido al de Padilla en Cuba, –más brutal aún, pues duró mucho más tiempo y no se le impuso a un poeta sino a un líder político– pues bien, Jorge Semprún, conocedor al dedillo de los siniestros procesos de Moscú y de sus iguales posteriores en las «democracias populares», no vio en la confesión de Padilla ese doble lenguaje que tenía ante los ojos. Lo evoca así en *Autobiografía de Federico Sánchez* (pseudónimo con el que Semprún operaba en España antes de ser expulsado del «Partido» en 1964).

¿Era *Fuera del juego* un libro contrarrevolucionario? Por supuesto que lo era. Profunda, radical, medularmente contrarrevolucionario. Estaba contra la revolución (no sólo la cubana sino contra todas las revoluciones) desde su primera hasta su última letra (el verso con que cierra el poemario no es sino una cortina de humo, una quebradiza hipocresía). Pero ahí estaba su gran valor. La revolución era el mal, el daño, la desgracia, y este libro lo mostraba –casi lo demostraba–. A veces Padilla llama en él pesadilla (siguiendo a James Joyce) a la Historia. Pero en su caso la pesadilla no es la Historia sino la Revolución. O la revolución es sinónimo de historia. No hay en esto nada vergonzante, sino aceptación de la profunda mentira de un mito. Como la aceptó el más revolucionario de los revolucionarios hispanoamericanos al pedir al final de su vida, de sus luchas, de sus guerras «una revolución para acabar con todas las revoluciones». Y estoy citando a Bolívar. O antes Goethe, al preferir «una injusticia a un desorden». O en nuestros tiempos Berdiaeff, llamando «desgracia» a la revolución. Tras la hecatombe de los regímenes comunistas se ha hecho confirmación el rechazo de la necesidad de la revolución. En América Latina, recientemente Vargas Llosa ha dicho que aquí, en este suelo donde la revolución ha sido un espejismo perpetuo, lo revolucionario es renunciar a la revolución. En este sentido *Fuera del juego* sustentaba poéticamente la idea de la malignidad, la perversidad de la revolución.

Por lo tanto, ¿hizo bien el gobierno revolucionario cubano en prohibir *Fuera del juego*, en impedir su circulación? Por supuesto que hizo bien. Desde su lógica, desde su coherencia, desde su «discurso», tenía que hacerlo. (Para no hablar de conveniencia y supervivencia). Porque este libro era un enemigo, *su* enemigo, el enemigo de la Revolución (con mayúscula).

Pero un enemigo con toda la razón del mundo. Por eso era *objetivamente* peligroso. Si el lector cubano lo hubiese leído, habría sido como un acto dinamitero. Hubiera concordado con él, y si no concordado hubiera hecho tambalear su confianza, su fe en la revolución (aparte del estremecimiento, del escándalo que habría producido internamente, dentro de Cuba, en la esfera de un sistema tan cerrado ideológicamente, cosa que publicitariamente también contaba). Porque por encima de las máscaras en que se ocultaba, era un libro claro cuya esencia (o mensaje) la gente habría entendido. Y popularmente habría socavado la revolución. En el terreno intelectual el mal habría sido todavía mayor, pues hubiera pautado un modo de comportamiento del intelectual frente al poder. Por su verdad y su rebeldía era seductor para los poetas, esto es, para los creadores de bienes espirituales. Y en una situación en que, como dice el libro en uno de sus poemas (cito de memoria), «escribir se convierte cada vez más devoradoramente en vivir», podría haber devenido «una guía para la acción» intelectual –justamente la facultad que la teoría marxista se proponía ser o se autoadjudicaba como misión–.

Además, estaba escrito *Fuera del juego* con todos los elementos para desarmar una revolución, o el mito revolucionario: el pesimismo, el derrotismo, el cinismo, la insinuación que perturba, su ácida ironía y hasta su carcajeante humor. («Instrucciones para ingresar en una nueva sociedad», «Para aconsejar a una dama»). En todo es corrosivo hasta la médula, un ácido implacable. Y además apasionado también, y no pocas veces lírico: recursos ambos que hacen explosionar la emoción. Es, en síntesis, todo lo contrario de lo que una revolución pretende ser: la ilusión, la confianza, la fe firme, en suma, la Historia.

Así pues, la represión contra *Fuera del juego* era inevitable. Se trataba de la Revolución o este libro, o sea, una actitud, una conducta. La Revolución no podía tolerar ni esa actitud ni esa conducta porque hubiera estado cavando su propia sepultura. El día que la revolución dejase de ser dictadura, perecería. El día que la revolución permitiese la libertad, dejaría de existir o de ser. Estaba en su esencia, en su conformación ser dictadura y negar la libertad. En consecuencia, había que aplastar *Fuera del juego*. Porque una Revolución, una enorme mentira erigida en diosa de la verdad, no puede subsistir si no es imponiendo la coerción y la violencia, aniquilando cuanto pueda desenmascararla, pues a pesar de su aparente descomunal tamaño, tiene los pies de lodo y es más frágil, vulnerable, quebradiza que el hombre de cristal que el Licenciado Vidriera creía ser.

(Fragmento del libro en preparación *Anatomía del castrismo*)

# Cada amanecer muero
## Sobre la libertad de prensa en los inicios de la revolución cubana

*Manuel de Paz Sánchez*

Pedro Leyva colaboraba en el periódico *Avance* con una columna titulada «Pan criollo», que se hizo famosa en los inicios de la revolución. Según el encargado de negocios de la representación diplomática española, Eduardo Groizard, se trataba de un joven periodista poco conocido hasta aquellas fechas, al que, a pesar de que no había luchado en Sierra Maestra ni había pertenecido al Movimiento 26 de Julio, se le atribuían «ideas revolucionarias». Sin embargo, «su pluma ágil y eficaz no siempre ha estado de acuerdo con las decisiones del Gobierno» y, además, se había permitido la licencia de criticar al jefe del ejército, comandante Camilo Cienfuegos, «así como calificar las declaraciones que hizo el comandante Guevara, a la vuelta de su viaje, como de formidable defensa del bloque oriental»[1].

El 24 de septiembre de 1959, la columna de Leyva en *Avance* había puesto en antecedentes a sus lectores sobre dos cuestiones del máximo interés en aquellos momentos. La probable realización, poco tiempo atrás, de una importante acción de sabotaje, que sumió a La Habana en la oscuridad y, paralelamente, los rumores sobre el desembarco de armas con fines desestabilizadores. El periodista llamaba la atención, en este sentido, sobre la necesidad de mantener informado al pueblo y garantizar una adecuada respuesta a posibles insurrecciones de carácter contrarrevolucionario, sobre todo en La Habana, «donde las fuerzas represivas han demostrado siempre una gran incapacidad»[2]. A causa de sus aseveraciones Leyva fue duramente atacado por Cienfuegos, quien lo acusó de difundir falsos rumores y lo calificó de «saboteador de la Revolución»[3].

La mayoría de los periódicos «responsables» de la capital cubana, según ponía de relieve el representante interino de España, se habían limitado a reproducir las declaraciones oficiales sin realizar comentarios, «pues desde

[1] *Despacho de Groizard del 2 de octubre de 1959 (Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, AGA. Asuntos Exteriores, C-5359. Existe copia en Archivo de Asuntos Exteriores, AMAE, R-5513-8).*

[2] *P. Leyva: «Pan criollo. Alertémonos»,* Avance, *La Habana, 24 de septiembre de 1959 (recorte en AGA, Exteriores, C-5359).*

[3] *Despacho de Groizard del 25 de septiembre de 1959 (AGA. Asuntos Exteriores, C-5359, también AMAE, R-5436-2).*

que triunfó la Revolución solamente en teoría existe la libertad de prensa para aquellos periódicos que no sean los portavoces revolucionarios». En realidad, aseveraba Groizard, existía una especie de «censura del miedo» que impedía ventilar en la prensa la mayor parte de las cuestiones relevantes, sobre todo por los ataques y amenazas del sector más radical de la Revolución, y por ello la situación resultaba, ya por aquel entonces, insostenible.

Fidel Castro, en efecto, no había dudado en acusar a José Ignacio Rivero, director del *Diario de la Marina*, de ser «un nuevo Gainza Paz» y, en la noche del 26 de septiembre, con motivo de una comparecencia televisiva, arremetió contra el periódico al que acusó de ser el «defensor de los peores intereses internacionales» y alegó que «con su actitud reaccionaria y retrógrada trata de sembrar la división y el confusionismo en el pueblo». A partir de entonces, su furia se hizo extensiva al vespertino *Avance*, y, en particular, a tres de sus colaboradores, Agustín Tamargo, Bernardo Viera y Pedro Leyva, «acusándolos de secundar una maniobra del *Diario de la Marina* para crear un conflicto en vísperas de la reunión de la SIP (Sociedad Interamericana de Prensa), y de formar parte de una conjura contra la Revolución haciendo una campaña sistemática contra ella. Groizard afirmó que los términos empleados por Castro eran impropios de un presidente del consejo de ministros pero, en última instancia, consideró que, detrás de su arremetida contra los periodistas, Castro parecía ocultar una exacerbada susceptibilidad a las críticas, aunque éstas fuesen constructivas y, además, resultaba cada día más evidente la creciente influencia de los «tres pilares de la Revolución», o sea, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos y Che Guevara, que representaban la tendencia más izquierdista dentro del Movimiento 26 de Julio, y que actuaban en detrimento del sector mayoritariamente moderado del gobierno. Así, pues, las críticas contra la mencionada troika radical no tardarían en ser interpretadas, igualmente, como una conjura contra la propia Revolución, lo que serviría de advertencia al sector «menchevique», para que no se apartase de la línea trazada por el «ala extremista» de la Revolución, a no ser que pretendiera incurrir en la repulsa del líder máximo, lo que equivalía a «ser considerado por los revolucionarios como apestado». Podría tratarse, además, de un nuevo paso en el «camino hacia una prensa única controlada».

Leyva, sin embargo, no se dejó intimidar y, desde su columna, se defendió de los ataques del periódico *Revolución*[4], vocero del régimen, e, inclu-

[4] *Véase su artículo «Los intocables»,* Avance, *30 de septiembre de 1959, recorte adjunto al despacho de Groizard del 2 de octubre de 1959 (AMAE, R-5513-8 y AGA. Exteriores, C-5359).*

so, se permitió el lujo de responder directamente al primer ministro en otra de sus colaboraciones[5]. En este sentido, tras justificar su libertad de opinión y de publicar, en su defensa, una larga lista de revolucionarios que podrían testificar sobre sus antecedentes de simpatía hacia la Revolución, escribió: «Y cada amanecer, cuando creo que estoy defendiendo a la Revolución en esta etapa de paz –ya lo hice para que triunfara–, señalando sus aciertos, defendiendo sus principios o señalando la ineptitud de algunos funcionarios, voy muriendo. Es la suma y resta de la vida. De la vida que no sé si algún día me la troncharán los antiguos esbirros o algún fanático de alguna causa».

## La SIP y la libertad de prensa en Cuba

La polémica se avivó, poco después, con la anunciada celebración, en San Francisco, de la Convención de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), uno de cuyos temas de debate fue, precisamente, el de la libertad de prensa en Cuba, lo que suscitó protestas oficiales y de numerosos periodistas cubanos que mostraron al Comité Ejecutivo de la organización su desacuerdo con la inclusión del asunto entre los temas del orden del día del congreso.

La representación cubana fue ostentada por los directores de los periódicos *El País* y *Avance*, Guillermo Martínez Márquez y Jorge Zayas, respectivamente. Este último resumió la situación de la prensa en su país indicando que «en Cuba no hay censura de prensa, pero se trata de una situación muy peculiar». La prensa revolucionaria no había podido concurrir al evento, puesto que la solicitud de *Revolución* fue rechazada porque se estaban investigando aún «las causas que motivaron el cambio de propietarios», y tampoco había podido asistir el *Diario Nacional* por no estar al corriente de sus cuotas, pero su director, Héctor Alonso, pudo intervenir en la asamblea general, donde se disculpó por ciertas imputaciones de hostilidad hacia la Revolución que su periódico había lanzado contra Jules Dubois y contra la revista *Life*, rectificación que, como afirmaba Groizard, «no ha dejado de sorprender»[6].

La comisión de libertad de prensa de la SIP, teniendo en cuenta las declaraciones de los participantes en la propia convención, presentó a la organización una serie de conclusiones nada favorables para Cuba que, tal como subrayaba Groizard, podían sintetizarse en los siguientes puntos:

[5] *«Cada amanecer muero», recorte adjunto al despacho citado.*
[6] *Despacho de Groizard del 10 de octubre de 1959, AGA. Exteriores, C-5359, fol. 2.*

- En Cuba, aunque no existía restricción legal contra la libertad de prensa, se observaban circunstancias que constituían una seria amenaza para ella.
- Las violentas declaraciones del primer ministro Fidel Castro tendían a «crear un estado de temor que perjudica a la libertad de expresión».
- Se había podido constatar la existencia de discriminación en la entrega de información oficial en favor de la prensa próxima al gobierno, lo que era contrario «al derecho de libre acceso a las fuentes de información».
- Asimismo, varios periódicos que habían sido confiscados al triunfar la Revolución no habían sido devueltos a sus legítimos propietarios.

En consecuencia, el Comité de Libertad de Prensa de la SIP recomendaba a la organización que se dirigiera un comunicado al Gobierno revolucionario de Cuba, «expresando la preocupación por el hecho de que continúen esas situaciones poco deseables y pidiéndole dar la consideración favorable a su rectificación inmediata».

La prensa revolucionaria no tardó en hacerse eco del problema y, desde los primeros momentos, protestó por la negativa de la SIP a admitirla en la reunión de San Francisco, de modo que pudiera defenderse, y, desde luego, por las críticas a la actuación intimidatoria de Fidel Castro con relación a los medios de comunicación. «El pueblo cubano –escribía *Revolución* el 6 de octubre– sabe cómo son de falsas las sombras que tratan de arrojarse sobre el régimen revolucionario. Cómo se le llama coacción al hecho de que el máximo líder de la Revolución llame la atención acerca de los males que pueden derivarse de determinadas conductas periodísticas».

Poco después, el propio periódico revolucionario atacó sin piedad a Jorge Zayas, al que acusó de ser un aliado de la reacción, de los enemigos de Cuba y de la Revolución cubana: «No, las palabras denostadoras de Jorge Zayas fueron aplaudidas por los latifundistas; por los importadores perjudicados en su fortuna personal por la restricción de la fuga de divisas; por los desplazados del poder que en Miami, Guatemala y Ciudad Trujillo se reorganizan bajo el título de rosablanqueros o cualquier otro para volver a traer el dolor, la rapiña y la sangre a tierra cubana; por Jules Dubois, que agregó que en Cuba *hay una tendencia, aparentemente equivocada, hacia el control del pensamiento*, cuando es lo cierto que esta frase podría señalarse como la Biblia de la SIP, que quiere imponer su línea política a todos los periódicos de América». Pero, además, no dudó en acusarle de simpatía hacia «el carlismo requeté, el nazifascismo y su expresión falangista española», y concluyó que Zayas había acudido a San Francisco, «con

mezquina actitud», para «poner en tela de juicio nuestra obra, para gusto y justificación de las fuerzas que por allá no descansan para producir la contrarrevolución».

Mucho más ponderada fue la actitud del *Diario de la Marina*, miembro fundador en La Habana de la propia SIP que, tras subrayar que la organización no perseguía ningún fin político, destacó que «con igual sinceridad con que votamos en la SIP protestando de la odiosa censura impuesta por el gobierno de Batista, hemos enviado ahora un mensaje cablegráfico al señor Gainza Paz, presidente de ese organismo, manifestándole que, a nuestro juicio, hay libertad de prensa en Cuba no obstante una interpretación excesiva del derecho de réplica y de la actitud de ciertos voceros que tienden a desacreditar ante la opinión pública al autor de cualquier comentario editorial crítico o discrepante», por ello, concluía el periódico conservador, «todo indica que la SIP, al referirse a Cuba, no se quedará más acá ni irá más allá de lo dicho por los periodistas cubanos, cuyo enjuiciamiento del problema no puede ser más objetivo»[7].

Por su lado, el periódico *Avance*, cuyo director centró buena parte de las críticas de la prensa revolucionaria por su intervención en el evento de la SIP, tal como hemos visto, trató de definir el derecho de réplica y, en definitiva, de destacar la peculiaridad de la prensa cubana en aquella tesitura. «Actualmente hay que apuntar que los gobernantes polemizan con la Prensa, discuten con los periodistas, pero no ejercen sino en contadas ocasiones y para asuntos accesorios el puro y verdadero Derecho de Réplica, que consiste, repetimos, en limitar al órgano de publicidad en que se ha sido atacado o aludido las consecuencias de la respuesta, pues a lo que se aspira con lo contrario, en estos momentos, no es a salvaguardar la propia opinión ni el personal criterio sino a hacer propaganda generalizando la controversia y enterando de ella a todo el mundo, para provocar escándalo y producir intimidación»[8].

Paralelamente, el mismo periódico había tratado de vindicar la «libertad de prensa» como base de la sociedad civil, y se había dirigido a Fidel Castro para recordarle, de alguna manera, su derecho a disentir en el contexto de un sistema democrático. «Parodiando a José Martí, pues, podemos decirle a Fidel Castro que buena sombra da al periodismo actualmente el árbol vigoroso de la libertad que él plantara en el suelo patrio el histórico 26 de Julio, pero que nosotros entendemos que no nos la da para que sus hijos durmamos descuidadamente bajo sus ramas. La libertad de Prensa, en efecto, es una conquista consagrada pero que debe ser defendida y reafir-

[7] *«La SIP y la libertad de prensa», 7 de octubre de 1959, recorte adjunto al despacho citado.*
[8] *«El Derecho de Réplica», 8 de octubre de 1959, recorte adjunto al despacho citado.*

mada mediante la buena práctica periodística de cada día –esa buena práctica de la que hace gala *Avance* en cada edición–, pues a fin de cuentas, lo único que nos separa de la mecánica de los que piensan y actúan de manera distinta, es que nosotros queremos sembrar en el surco abierto en Cuba por el arado de la Revolución la semilla que nos parezca mejor y que escojamos libremente nosotros y no la que trate de imponernos la demagogia de turno o la oficiosidad ajena»[9].

A mediados de noviembre se produjo una violenta polémica entre los periódicos *Revolución* y *Prensa Libre*. La dinastía de los Carbó con *Prensa Libre*, por un lado, y los Rivero, con *Diario de la Marina*, por otro, constituían aún los dos grandes ejes de la prensa institucional cubana, representativos de dos tendencias políticas tradicionales, la liberal y la conservadora, en términos generales. En un editorial del 22 de noviembre, el segundo de los rotativos se defendió «ante la agresión y el boicot» que, según refería Lojendio, trataba de «ahogar cualquier voz discrepante y cualquier crítica por limitada que sea».

Ahora bien, frente a la acción sistemática contra el menor atisbo de disidencia revolucionaria o, mejor, frente a la más insignificante crítica al ala dura de la Revolución, la «propaganda comunista» sí tenía, «en cambio, absoluta libertad para llevarse a cabo, y sus figuras tanto internacionales como nacionales nunca han sido objeto del menor ataque de la prensa revolucionaria ni de los dirigentes políticos». Aparte de la campaña contra los Estados Unidos, lo más significativo en este ámbito eran los desembozados y frecuentes elogios a la Unión Soviética y a la República Popular China que se leían en la propia prensa radical y se escuchaban de labios de algunos de los más «destacados voceros del grupo extremista revolucionario».

## La desaparición de la prensa libre

La polémica entre el poder político y el «cuarto poder» se saldó, como era de esperar, en detrimento de éste último y con ello no tardó en ratificarse el carácter totalitario de la Revolución, pues la prensa libre era, nada más ni nada menos, que la última garantía democrática, la plasmación social del simple y elemental derecho a disentir de la línea oficial del gobierno.

En febrero de 1960, coincidiendo prácticamente con la firma del convenio comercial ruso-cubano, ciertamente trascendental para el futuro inme-

[9] *«La situación peculiar de nuestra prensa»,* Avance, *6 de octubre de 1959, recorte adjunto al despacho citado.*

diato del país, Fidel Castro relanzó los ataques contra el *Diario de la Marina* y, en particular, contra su director José Ignacio Rivero, acción en la que se vio apoyado por el franciscano Biaín y por Andrés Valdespino. Biaín, director de *La Quincena*, una publicación religiosa que había dado muestras de simpatía hacia la insurrección y que, posteriormente, se había identificado con el proceso, no tardaría en recibir el agradecimiento a su espíritu revolucionario y, a escasas fechas de la invasión de Bahía de Cochinos, en abril de 1961, vio cómo su revista era clausurada por un grupo de milicianos, dadas las especiales circunstancias por las que atravesaba la Revolución. Valdespino tardaría aún menos tiempo en exiliarse.

A mediados de marzo de 1960, según informaba Jaime Caldevilla, consejero de información y prensa de la representación española, suspendieron su publicación los periódicos *Diario Libre*, *Diario Nacional*, *Excelsior* y *El País*, «todos habían sido empresas privadas y pasaron gradualmente a ser órganos gubernamentales». Ante la imposibilidad de sostenerlos, el gobierno había determinado su suspensión y la agrupación de sus plantillas en una nueva empresa estatal, la Imprenta Nacional, para la edición de libros, «no obstante bastantes periodistas profesionales quedarán sin trabajo»[10].

Junto a las tensiones generadas por el desmantelamiento económico del país y el enfrentamiento dialéctico con los Estados Unidos, el debate sobre la creciente influencia comunista en las instancias del poder centró cada vez más la controversia pública, tal como aseguraba el consejero de la embajada de España. El periodista Conte Agüero, que gozaba inicialmente de la confianza de Fidel Castro, provocó por aquellas fechas un nuevo escándalo al comenzar una campaña televisiva anticomunista. «Desautorizado por el Gobierno se le impidió ayer (25 de marzo), presentarse en el Canal 6 de Televisión por una turba de comunistas»[11].

Poco después, en unas declaraciones al periodista norteamericano Richard Bates, Castro se refirió a las críticas anticomunistas con palabras alusivas a Franco y a los fascismos europeos y, de paso, aprovechó para criticar unas recientes declaraciones del presidente Eisenhower que, en su mensaje a los estudiantes de Chile, aseguraba que el primer ministro de Cuba había traicionado a su propia revolución. Según indicaba, pues, el mandatario cubano: «Yo creo que Hitler y Mussolini empezaron a hablar acerca del comunismo para perseguir a todos los hombres libres. Recuerden a Hitler, recuerden a Mussolini, recuerden al señor Franco, el amigo de Eisenhower. Lo único que Franco, Mussolini y Hitler acostumbraban a

[10] *Informe de Caldevilla del 19 de marzo de 1960 (AGA. Exteriores, C-5360). Se rumoreaba, asimismo, la pronta desaparición de la revista* Carteles.

[11] *Informe de Caldevilla del 26 de marzo de 1960 (AGA. Exteriores, C- 5360).*

decir era que el enemigo era el comunismo... yo creo que existe alguna similitud en la política del Gobierno norteamericano, que parece haber adoptado la política que en otro tiempo sirvió para impulsar al fascismo»[12].

El clímax del enfrentamiento entre el bloque revolucionario y la prensa independiente se produjo poco después, y estuvo simbolizado por la desaparición del histórico *Diario de la Marina*, asunto que fue calificado por Caldevilla como el «acontecimiento más sensacional de toda esta época revolucionaria». A lo largo de un minucioso informe, el consejero de prensa de la embajada de España realizó una intensa descripción de los hechos que culminaron con el cierre del viejo rotativo habanero. «El *Diario de la Marina*, que saludó el triunfo de Fidel Castro como una necesidad democrática ante los graves errores y atropellos de la dictadura del general Batista –escribía Caldevilla–, comprendió muy pronto que en el seno de la revolución la fuerza que se imponía era el extremismo totalitario de izquierdas con marcada tendencia marxista. Con gran valentía comenzó a combatir esta desviación revolucionaria tropezando no sólo con la persona de Fidel Castro y su Gobierno; sino también con la incomprensión de un sector del catolicismo militante y aun de algunos miembros de la Jerarquía eclesiástica»[13].

La lucha abierta contra el histórico periódico y contra la línea editorial de su director, José Ignacio Rivero, hacía temer un desenlace similar en fechas más o menos próximas, pero la impresión dominante era que los acontecimientos se habían precipitado. La ocupación del periódico en la madrugada del día 11 de mayo había sido precedida, en efecto, por una intensa polémica entre el comentarista radiofónico José Pardo Llada, «hombre sin escrúpulos ni moral, cuya bajeza de lenguaje es proverbial y cuya radioaudiencia es numerosísima en los estratos más bajos de la sociedad», y el director del rotativo, «a quien pretendía llevar a los tribunales con falsas acusaciones y pretextos». El día 4 de mayo, sin embargo, la mayor parte de los miembros de la plantilla del *Diario de la Marina*, perteneciente a todos los rangos de responsabilidad en el mismo, dirigieron a su director una carta ofreciéndole «todo nuestro apoyo moral en la polémica suscitada por José Pardo Llada». Los 278 firmantes de los cuatrocientos con los que contaba el rotativo no dudaron en manifestar que «ante los insultos gratuitos y las procacidades de quien a través de muchos años no ha sabido ser más que el alabardero del gobernante de turno, volviéndole luego las espaldas cuando la recompensa no ha estado a la altura de sus ambiciones persona-

[12] *Informe de Caldevilla del 23 de abril de 1960 (AGA. Exteriores, C-5360).*
[13] *Informe de Caldevilla del 14 de mayo de 1960 (AGA. Exteriores, C-5360).*

les, sólo se impone la actitud digna de quien, como usted, ha mantenido siempre una postura recta y viril ante todos los ataques».

Con todo, en principio se decidió que la carta no fuera publicada pero, en horas de la tarde del 10 de mayo, se presentó en la redacción un grupo armado que dirigía el presidente –«por sustitución reglamentaria»– del Colegio Nacional de Periodistas, el «comunista de acción» Tirso Martínez. Se celebraron reuniones en diferentes departamentos del periódico y se arengó a los empleados para que firmaran un texto contrario a los criterios de la dirección e insultante para José Ignacio Rivero, «amenazando con represalias por parte del Sindicato de Artes Gráficas, a los que se negasen a firmar», y que fue publicado en la edición del día 11. Como consecuencia de estos hechos, el sector leal a la empresa decidió publicar la mencionada carta de adhesión al director del periódico, pero, avisado de nuevo el «paradójicamente llamado Comité pro Libertad de prensa y en defensa de la revolución cubana», volvieron a entrar en las instalaciones unos quince individuos armados y al mando de Tirso Martínez, quienes rompieron la puerta de acceso de los talleres y destruyeron el cilindro en el que estaba impresa la misiva.

Los periodistas leales se reunieron con la dirección y la administración del diario y acordaron volver a imprimir la carta de adhesión, al tiempo que el director redactó y envió a los talleres un enérgico editorial «en el cual protestaba contra las violencias cometidas en el periódico por los grupos ya señalados». Pasadas las doce de la noche reapareció Tirso Martínez acompañado por más de treinta hombres armados, algunos vestidos de milicianos, y requirió la presencia de la empresa. «Entre otras cosas –aseguraba Caldevilla– se trataba de coger preso al director señor Rivero, que por consejo del delegado de la O.I.D. que suscribe permaneció oculto y durante toda la noche y la madrugada en su compañía»[14].

El presidente del Colegio Nacional de Periodistas manifestó a los representantes de la empresa que «los obreros y periodistas no podían consentir ni un día más la línea editorial contrarrevolucionaria del *Diario de la Marina* y que, en nombre de los periodistas advertía que no sólo no se podía publicar la carta de adhesión, sino tampoco el editorial del director y ninguna de las secciones habituales en las que directa o indirectamente se atacaba a la Revolución cubana». Estas exigencias fueron comunicadas por teléfono a José Ignacio Rivero, quien manifestó que era preferible cerrar el periódico a admitir tales demandas. Según el diplomático español, gran conocedor del asunto, «comunicada esta decisión a las cuatro de la madru-

[14] Ibídem, *fol. 4.*

gada del día once, el periódico quedó en poder, no de los obreros y empleados del *Diario de la Marina*, como quiso hacer ver el Gobierno, sino en manos del grupo, dirigido por el comunista Tirso Martínez. Se hizo, pues, una tirada del periódico con dos editoriales totalmente falsos».

En la noche del día 12 –concluía Caldevilla el relato de los hechos–, se hizo un simbólico entierro del gran periódico, en un acto «en que se unieron la grosería, la bajeza y el odio comunistas contra lo que el *Diario de la Marina* representaba; a la par que en un intento de apoteosis nacionalista, se organizó, como final de fiesta, un mitin universitario, en que se dijeron las más rebuscadas calumnias contra Norteamérica y su embajador en La Habana». La desaparición del decano de la prensa cubana, tras un siglo y cuarto de publicación ininterrumpida, produjo una gran conmoción en el seno de la colonia española, en las distintas órdenes religiosas de elevada participación peninsular y, desde luego, en un gran «sector social que seguía a este periódico con una fe inquebrantable, aumentada hasta lo inverosímil por su gallarda postura ante el régimen de Castro». Sólo uno de los últimos periódicos independientes, *Prensa Libre*, alzó su voz para protestar contra lo ocurrido con el *Diario de la Marina*. Subsistían también *Información* y *Crisol* pero, como suponía Caldevilla, «tenían contados sus días».

A la ocupación por la fuerza del *Diario* siguió, el día 16, la de *Prensa Libre*. Ya no bastaba con las famosas coletillas que, durante los últimos meses, habían matizado editoriales y artículos de fondo. Se trataba de acabar con las voces disonantes mediante argumentos tan «convincentes» como el de la seguridad y la independencia de Cuba, o sea, de la Revolución. Según José G. Ricardo, lo que indignaba a los propietarios eran, precisamente, los desmentidos que, en forma de breve comentario final a los artículos de opinión y a ciertas noticias, realizaban los «trabajadores» de los talleres. Como por ejemplo, «esta información se publica en virtud de la libertad de prensa que existe en Cuba, pero los obreros gráficos y los periodistas, también en uso de ese derecho, señalan que el contenido no se ajusta a la realidad»[15].

La intervención gubernamental de *Prensa Libre* perjudicó a los intereses diplomáticos de España, pues calificado como un periódico progresista, que contribuyó en la medida de sus posibilidades a consolidar una opinión favorable al proceso revolucionario en tiempos de la insurrección contra Batista, incorporaba con frecuencia noticias de España, que se hacían más creíbles ante los lectores por el propio carácter del periódico y de sus prin-

[15] *José G. Ricardo:* La imprenta en Cuba, *Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 234.*

cipales redactores. «Al ser arrancado de las manos de la empresa y continuar su publicación con un comité de periodistas, empleados y obreros –subrayaba el consejero español–, mantendrá la tónica general, que le marque el director del periódico *Revolución* Carlos Franqui, quien se ha convertido en supremo orientador y gerente de los periódicos *El Mundo*, *La Calle*, *Avance*, *Combate* y ahora *Prensa Libre*»[16].

A la sazón, pues, se mantenían como periódicos independientes *Información* y *Crisol*[17] aunque con tendencia a desaparecer rápidamente pese a que no acusaban discrepancias editoriales con el Gobierno, y el órgano del partido comunista *Hoy*, mientras que habían dejado de publicarse en pocos meses, como hemos comentado, *Diario Libre* (antiguo *Mañana*), *Diario Nacional*, *Excelsior*, *El País*, *Diario de la Marina* y *Prensa Libre*. En este contexto, «los directores, administradores, periodistas principales e incluso empleados más humildes se han asilado unos y otros andan escondidos. Algunos periodistas del *Diario de la Marina* que han logrado salir, en los primeros días, después de la ocupación violenta del periódico, fueron minuciosamente interrogados y registrados».

Otros periodistas de renombre y antiguos defensores de la Revolución fueron devorados por la radicalización del proceso y el impulso revolucionario. En julio decidió asilarse Miguel Ángel Quevedo, el director de la emblemática revista *Bohemia*. Acosado por los elementos comunistas de su equipo de redacción, «especialmente Enrique de la Osa, acérrimo enemigo de España», se refugió en la representación venezolana y, gracias a su amistad con Rómulo Betancourt, obtuvo rápidamente el derecho de asilo. Se trataba, como subrayó Caldevilla, de «un gravísimo golpe para el prestigio de Fidel Castro». También optaron por asilarse Andrés Valdespino, ex subsecretario de Hacienda, antiguo presidente de la Juventud Católica y «hombre desorientado y aún enemigo de España» y asimismo el exiliado español Antonio Ortega, director de *Carteles*, otra revista de honda tradición cultural entre las de su género. Por aquellas fechas comenzaba a ponerse en marcha en La Habana el I Congreso Latinoamericano de Juventudes, que se celebraría a partir del día 26 de julio y que, al decir de Caldevilla, se trataba de un encuentro de clara vocación comunista, a juzgar por las representaciones que estaban llegando a la capital procedentes de distintos países de la región[18].

Para aquellas fechas, el carácter comunista y autocrático del régimen cubano dejaba pocas dudas al observador mínimamente objetivo, aunque

[16] *Informe de Caldevilla del 21 de mayo de 1960 (AGA. Asuntos Exteriores, C-5360).*
[17] Crisol *dejó de publicarse el lunes 6 de junio de 1960.*
[18] *Informe de Caldevilla del 23 de julio de 1960 (AGA. Exteriores, C-5360).*

algunos intelectuales y periodistas que más tarde optaron también por la solución del exilio, no quisieran ver que, prácticamente desde enero de 1959, sólo había una manera de crear y de opinar en Cuba: de acuerdo con las directrices de los dirigentes revolucionarios. Desde los primeros instantes de su triunfo, la Revolución, alegando razones de seguridad nacional y de supervivencia de su modelo social y político, había optado por ahogar, en el momento mismo de nacer, la más mínima concesión al disentimiento. La creencia en la victoria definitiva de la utopía comunista pareció justificar, por aquel entonces, el entierro de la más elemental de las libertades democráticas.

# Teatro Alhambra: escamoteo y simulacro

*Rosa Ileana Boudet*

Con la república *plattizada* de 1902 no puede comenzar, como era de esperar, la modernidad teatral. El destino del país signado por la independencia traicionada, la desconfianza y la amargura, produce un simulacro. Esteban Borrero dijo que «el alma de Cuba estaba amenazada de muerte» y José Antonio Ramos testimonió que «Cuba libre fue para nosotros [...] como un despertar para morir, un salto en el vacío». Mientras la escena europea conoce la experiencia de Strindberg, Jarry, Chejov, Stanislavski y el Vieux Colombier, en un enigmático «coliseo», situado entre las calles Consulado y Virtudes, en la antigua Habana, transcurre entre 1900 y 1935 la temporada más larga del teatro cubano, el extraño fenómeno del Teatro Alhambra, que recorre como un hilo subterráneo la escena contemporánea como negación, rescate de su memoria en curiosa operación crítica o para evocar, con una pupila nueva, esquemas del bufo[1].

Transcurrirán treinta y cinco años, al derrumbarse el techo del pórtico y parte de la platea del edificio el 18 de febrero de 1935 a las doce y media de la noche, para que un año después, con la insolencia de La Cueva termine un «largo siglo» y Virgilio Piñera insulte al Olimpo invocando a los «no-dioses» con *Electra Garrigó*[2].

¿Por qué un extraño fenómeno? Porque el Alhambra no se puede analizar de forma aislada, porque fue un pilar que sacudió la vida de la pseudorrepública y porque ningún otro hecho escénico en la vida teatral cubana ha conocido juicios tan contrapuestos, amorosos cronistas y exégetas, detractores furibundos, análisis mesurados y figuras de alto rango intelectual, como Alejo Carpentier[3], que se cuidaron de considerarlo en forma peyorativa.

[1] *Entre éstas* Función homenaje, *de Rolando Ferrer;* El macho y el guanajo, *de José Soler Puig;* Parodia, intención y cambalache, *de Jesús Gregorio (inédita),* La gran temporada, *de Ricardo Muñoz.*

[2] *Rine Leal, «Viaje de un largo siglo hacia el teatro», en* Islas, *n. 35, 1970, pp. 59-75. En provocativa tesis Leal sugiere que nuestro largo siglo XIX comienza en 1827 y termina en 1948 (?) con* Electra...

[3] *Alejo Carpentier,* Crónicas, *tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978, en «Teatro político, teatro popular, teatro viviente», p. 488.*

> Con todos sus defectos, con todas las vulgaridades –verdaderas o supuestas– que se quiera atribuirle, este teatro constituye un admirable refugio del criollismo [...]. Es uno de los pocos lugares habaneros en que se podía oír todavía, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados, según las mejores tradiciones (al comenzar la primera tanda, generalmente), es uno de los pocos sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular... La llegada del Ba-ta-clán hizo estragos en la estética arrabalera del Alhambra; el delicioso repertorio antiguo –que conoció joyas en el género como *La casita criolla, Chelito en el Seborucal, El niño perdido, La danza de los millones* y otras– fue momentáneamente sustituido por revistas cojas, con exhibiciones de bellezas obesas, que no resultaban siempre gratas [...].

Eduardo Robreño[4], quien ha realizado la única selección de libretos del género, declara que «... habiendo estado tan ligado al teatro... y teniendo de él tan gratos recuerdos, a veces parece [...] un tanto parcializado en el tratamiento del tema». Y Alvaro López, en un apéndice de la misma edición, estudia las variedades como empresa comercial y nos revela aspectos que el compromiso sentimental de Robreño con su familia teatral, ha imposibilitado desentrañar. López distingue dos etapas en la temporada: una que dura hasta 1906 y otra hasta 1935.

En la primera, el énfasis descansó en la dura competencia entre las compañías de variedades para conquistar al público con un cartel cambiante, que constituía una de las ventajas del Alhambra frente a la tradicional inmovilidad del repertorio. Tres funciones por noche y varios estrenos semanales eran suficientes para imponer gustos, estereotipos y clichés, al mismo tiempo que abaratar el costo de las producciones mediante la explotación de los títulos más gustados. La fórmula le aseguró un público estable y creó un fatal condicionamiento que, al rastrear en profundidad, es una costra que mantiene sus rastros hasta el presente con su facilismo, visión populachera y desideologizante. Sin embargo, hurgar en sus libretos proporciona un testimonio de primera mano de la actualidad con alusiones a presidentes y sargentos, campañas, elecciones, rumores, fraudes y modas.

Sus libretistas tuvieron intuición para el chiste de la calle, reflejar el momento, ventilar en el escenario los trapos sucios de la politiquería. Pero la mayoría de las piezas no resiste un análisis dramático serio, su lenguaje resulta pobre y gastado y al investigador actual le es impensable imaginar los procedimientos de complicidad y diálogo que logró entablar con los espectadores. La empresa requería una producción por entrega, fácil, popu-

[4] *Eduardo Robreño*: Teatro Alhambra, *Bilioteca Básica de Literatura Cubana, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 21.*

lachera, que complaciera los gustos del «respetable» (para hombres «solos» pero lo vio todo el mundo). Su voracidad, sólo comparable con la de la radio y la televisión, puso a prueba la capacidad de sus dramaturgos, los cuales escribieron centenares de obras, muchas de ellas perdidas o conservadas a través de los manuscritos de sus intérpretes o en ediciones a la venta durante las funciones (llenas de anuncios comerciales) como el telón cuadriculado en veinte *reclames* pagado por los anunciantes y adornado con las *vedettes* de la época.

## Tipificación engañosa

La tipificación es el primer elemento simplificador de la obra y de una visión deformada de la realidad. Sergio Acebal, uno de sus populares actores, lo resumió en este romance calificado por Rine Leal de «subdesarrollada *ars poética*»:

Prescindiendo del guajiro
del gallego aplatanado
de la parda cumbanchera
y del morenito zafio
pues entonces dejaría
de ser teatro cubano
como dejaría el rico
ajiaco de ser ajiaco
sin la agujita de puerco
el verde plátano macho,
el ñame, la calabaza
y la yuca y el boniato.

La trilogía del gallego, la mulata y el negrito continúa hasta agotarlo un esquema manido y el teatro cubano, comparado con el ajiaco, es como un gran sopón populista. Pero el Alhambra tuvo sumo cuidado en la caracterización del gallego ya que los comerciantes españoles eran asiduos. Generalmente es adinerado, dueño de cierta prosperidad y un ciudadano decoroso. Ha llegado a nosotros, entre otras, la versión del «galleguibiri-macuntibiri», de Jorge Anckermann y Federico Villoch como aparece en *La bella del Alhambra*[5]: el dúo confraterniza y se reconcilia en el baile.

[5] La bella del Alhambra, *filme de Enrique Pineda Barnet, ICAIC, 1989. Banda sonora del filme, Ediciones EGREM, 1989.*

La mulata, como símbolo sexual, tiene su apoteosis en *La casita criolla* (1912). Villoch la compara con el *asúca de refino* (sic) [...] «dicharachera y rumbera y amiga de la jarana / el que me ve se disloca / y el que me sigue me mata./» Se trata de la revista «Guarapo y oro», a manera de un interludio musical o de teatro dentro del teatro. Aquí nuestra mulata azucarada se autodefine: «Salta a la vista la causa / tratándose de una obrita / bufo-lírica-cubana / ¿cómo es posible, señores, que faltase la mulata?».

Ingrediente, componente dentro de la receta de la obra, artículo de lujo y objeto erótico, será larga la evolución de la mulata en la modalidad alhambresca y en el género lírico. La tipología como base de su dramaturgia ha conducido a Robreño a enumerar los diferentes «tipos» en el vernáculo[6], entre los que destaca a las mulatas de rompe y raja como las más gustadas junto al gallego, siempre víctima de timos, a quien le arrebatan la hembra o la plata.

El campesino, prototipo de simple o gracioso en el bufo, aparece como Liborio, creación de Landaluce que Ricardo de la Torriente en *La Política Cómica* convirtió en símbolo. *Las desventuras de Liborio* (1906), de Villoch-Mauri y *Las enseñanzas de Liborio* (1922) de Del Campo-Anckermann muestran su permanencia. De igual manera, el «bobo» tuvo una efímera incursión.

El «negrito», hijo postizo de la familia blanca, criado o vividor, refistolero o catedrático, recorre la escena criolla desde *Los negros catedráticos*, de Pancho Fernández. Bozal con Creto Gangá, fino y retórico con Fernández, en el Alhambra es rumbero con su estelar macuntibiri que hasta hace poco bailó Carlos Pous. La tipología sustituye la realidad y el mecanismo opera como un truco dentro del simulacro de encubrimiento.

Según Álvaro López, la combinación del tipo con el ambiente es una de las fórmulas empleadas. En los bajos fondos aparecen los criollos de todo rango: negritos zafios y mulatas de toda estirpe. Pero la ambientación es por lo general neutra, sin contexto, salas y salones intemporales o el reducto de la marginalidad, el «solar» que pervive en el costumbrismo de nuestros días.

Y hay personajes, como el Cañita, por ejemplo, ciudadano sin oficio ni beneficio o «guarapeta» que tiene su antecedente en el borracho callejero o mascavidrio de *Perro huevero aunque le quemen el hocico*, de Juan Francisco Valerio, la obra que originó los Sucesos de Villanueva. Los préstamos entre música popular, poesía y teatro son frecuentes con personajes que constituyen una mitología.

[6] *Eduardo Robreño: «Como lo pienso lo digo»,* Tipos en el teatro vernáculo, *pp. 177-207, Colección Manjuarí, UNEAC, 1985.*

No existe una investigación exhaustiva del Alhambra. Federico Villoch (1868-1954) escribió más de trescientas obras, por lo que recibió el apelativo de «Lope criollo». Cálculos conservadores me hacen pensar en cientos de obras, muchas perdidas o de dudosa paternidad. Los escritores estaban pendientes del acontecer diario y no otorgaron a su trabajo mayor alcance que la inmediatez. Casi ninguno de los textos ha pertenecido a la literatura dramática, y las obras han de analizarse como un suceso escénico en el cual música, coreografía y escenografía se conjugan para un incipiente espectáculo total[7].

## El Lope de Consulado

Federico Villoch, nacido en Ceiba Mocha, cultivador de la prosa, la poesía y el periodismo, es uno de los pilares del Alhambra. Se consagró al teatro y su sentido del diálogos, su cultura y sus experiencias vitales encuentran un destino: *La casita criolla, La isla de las cotorras, Cinemanía, Los siete colores, Las travesuras de Venus*. Estas obras son una parte minúscula de su prolífica labor a la que entregó todo su talento. Y aunque el mismo se consideró «un cronista que adapta y dialoga la actualidad para la escena», un escritor tan exigente como Antón Arrufat[8], ha manifestado que:

> Su teatro no ha sido estudiado (ni editado) aún como merece. No sólo es importante por el valor del libreto, menor, sin dudas, pero firme y delicioso, sino para la comprensión de la historia de nuestro teatro y como documento para el estudio de la sensibilidad de las tres primeras décadas de este siglo.

Los hermanos Robreño, Francisco (1871-1921) y Gustavo (1873-1957) son otros libretistas de importancia. Escribieron un repertorio amplio en el que sobresalen *Buffalo Exposición, Dos boers improvisados, Los dardanelos, Napoleón y Tin tan te comiste un pan*. Francisco fue autor de los cantables de las piezas, además de desempeñar todos los oficios de la escena; el segundo fue un popular actor.

[7] *Por las características de este texto no aludiré en detalle a la coreografía y el decorado. La primera era pobre, aunque recibió la influencia del Ba-ta-clan francés. Miguel Arias, Pepe Gomíz y Nono Noriega se consideran autores de los decorados, basados en telones pintados y en efectos, las llamadas «mutaciones». El Festival de Teatro de la Habana 1980 les rindió homenaje en un espectáculo que debía ser museable como recuerdo a la «maquinaria» del Alhambra.*

[8] *Antón Arrufat, «Postal de Federico», en Revista* Tablas, *n. 1, 1985, pp. 9-17.*

En *La casita criolla* (1912), texto de Villoch y música de Jorge Anckermann, la burla a la reelección de José Miguel Gómez es al mismo tiempo pasquín electoral pro Menocal, el presidente que prometía honradez y enarbolaba su humilde origen, en su «casita criolla». En la representación, la Alegoría del Alcohol, dice: «Por eso a mí no me importa: a mí lo mismo me da, que mande Juan como Pedro, porque no soy liberal, y conservador, maldito, ni tengo qué conservar, y si me dan tres pitazos, que mande el que ha de mandar...». La filosofía de la desilusión cala hondamente a través de los estereotipos. Se entroniza la inutilidad de la resistencia en medio de una melopea de sones y danzones en síntesis de palabra-música jamás alcanzada por nuestra escena. Es posible que los libretos conservados, desprovistos de la música que les era consustancial, revelen con más facilidad los ripios, la prisa, la baja calidad literaria, la situación repetida.

Mientras el diálogo de *La casita...* resulta falso, el de *Tin Tan...*, conocida como *El velorio de Pachencho*, de Gustavo y Francisco Robreño (1901), quizás la obra más representada del teatro cubano, está vivo (según Robreño tiene 1610 funciones).

¿Cómo un juguete intrascendente ha perdurado en nuestros escenarios hasta la actualidad? Su anécdota es absolutamente trivial: un grupo de estudiantes de medicina, «calaveras» sin dinero, decide engañar a un gallego rico fingiendo la muerte de Pachencho para lucrar con su entierro. Pero la mulata Rosalía, amante del muerto-vivo, descubre la componenda y desenreda el equívoco. El cadáver irreverente se levanta del ataúd y con una rumba final, bailada por todos, cae el telón.

Los hermanos Robreño, a ocho meses de abrir sus puertas el coliseo de Virtudes, estaban más cerca del bufo. Las caracterizaciones de Pachencho, simpático amante de la música, de Rosalía y el Alcohol, son logros, así como los ambientes y el delineado de los personajes dentro de un esquema rústico. La obra se estrena el mismo año en que se aprueba la Enmienda Platt. Es fácil advertir la fórmula: el choteo y la burla como evasión.

El género más cultivado fue el sainete, que de España cruza los mares y se rearticula en forma no clasificable. Incluye el de costumbres, de solar, la revista de actualidad, la parodia y la opereta. Algunos acentúan el matiz político, como *Napoleón*, la propia *La casita criolla* o *La isla de las cotorras*, libreto de Villoch, llena de alusiones a la intervención de Estados Unidos en Isla de Pinos. Otros, las intrigas banales basadas en un periodismo de actualidad, como por ejemplo *Delirio de automóvil,* que narra los avatares de una familia con vehículo o *La carretera central* que se refiere al proyecto anunciado en 1921.

El catálogo del Alhambra permite seguir los acontecimientos de la vida de la república, sólo que a través de un lente adulterado. Las referencias al juego del jai-alai, las exposiciones internacionales o la moda de la mujer del cabello corto aparecen junto a la preocupación más general o colectiva. Un papel importante desempeña la parodia, de larga tradición en el teatro popular cuando los «relacioneros» del XIX hicieron su propia versión del teatro español[9]. Ahora *La madame Sans-Gêne*, de Sardou, se convierte en un *Napoleón* cubano y el vaudeville francés *Chez Maxim* es *La guabinita*, de la cual se independizó el popular estribillo: «Entra, entra Guabina / por la puerta de la cocina». Pero quizás la más popular es la basada en el *Don Juan Tenorio* que, bajo el título de *Don Juan jolgorio* era «[...] obra maestra de gracejo, buena versificación festiva y ritmo tremendo», según Carpentier.

La estructura del género descansa por lo general en cuadros marcados por las entradas y salidas de los personajes o un cambio de ambiente o decorado como en los *sketches* de la revista contemporánea. El sainete cumple siempre con la regla de los moldes fijos, que a la manera de la pieza bien hecha, repetidos y combinados, «... crean la ilusión de una gran variedad de obras diferentes, cuando en realidad se trata de los mismos temas, personajes y asuntos revertidos en anécdotas que se remiten a situaciones inmediatas y de gran actualidad»[10].

El discurso escénico basado en tipos-ambiente y acción dividida en cuadros hace que el argumento no dependa de una progresión ni de un clímax. La intervención musical es coyuntural y gratuita. No siempre se vincula al curso de los sucesos. Una guaracha, una rumba o un danzón son los modestos *deus ex maquina* que resuelven el enredo, los equívocos y restablecen la armonía.

Algunos motivos tienen una recurrencia notoria, como la muerte fingida y el entierro-resurrección (en *Pachencho...*) el loco-fingido o el pobre trastocado en rico, en *Napoleón...*; todo matizado por continuas referencias a la realidad exterior. Por ejemplo, en *La isla de las cotorras*, el Ciclón es la amenaza foránea, el Águila, los Estados Unidos y el Chino, el presidente de turno. La relación con el contexto es un truco de acción doble: una intriga banal sobre la que subyace la realidad que es objeto de escamoteo y burla. El doble sentido, el choteo y el juego de palabras caracteriza las situaciones, mientras el desenlace es un restablecimiento de la armonía con una irreversible rumba, final de apoteosis y reconciliación.

[9] *Cf. José Antonio Portuondo:* Astrolabio, *La Habana, Colección Cocuyo, 1973.*

[10] *Freddy Artiles: «Teatro culto y popular en la seudorrepública», en* Conjunto *n. 47, oct-dic., 1980, p. 77.*

## La música

La fecundidad de Villoch es sólo comparable con la riqueza musical aportada por Jorge Anckermann (1877-1941), quien se integra en 1911 a la compañía. Autor de más de quinientas partituras, según el catálogo del Seminario de Música popular, y 1159 número musicales. También fue significativa la creación de Manuel Mauri, José Marín Varona y Rafael Palau, por lo que un análisis dramatúrgico de las piezas requiere estudiar el binomio partitura musical-texto verbal.

Mauri será el primer compositor del Alhambra, pero en 1911, disgustado con los empresarios, comienza su labor Anckermann con *La revolución china* (libreto de Villoch). Desde esa fecha su carrera prolífica se adapta a las exigencias de un elenco sin cantantes líricos. En catorce versos el sainetero Agustín Rodríguez lo retrata así: (*Carteles*, agosto, 1923).

> Escribió tantas obras en su vida
> tantos miles de oídos endulzó
> con su música tierna y divertida
> y tanta gloria y lauros conquistó
> que si hubiera nacido en otra parte
> a pesar de que es joven todavía
> sus arcas estuvieran bien repletas
> pero aquí que tan mal se paga el arte
> de este maestro insigne juraría
> que tiene más canciones que pesetas.

Pero el compositor no sólo fue admirado por los caricatos, sino por Carpentier, por su sólida formación [...] que sabía contrapunto y fuga, que sabía instrumentar [...][11]. Sus trepidantes danzones servían de obertura al espectáculo y manejaba con igual elegancia, el punto, la clave, la guaracha, el bolero, la criolla y la rumba. Desarrolló motivos afrocubanos. Cuando las comparsas fueron prohibidas en 1913 muchos de sus cantos pasaron al repertorio alhambresco. En *La casita criolla* un tango congo de su cosecha inaugura el género, mientras que su guajira «El arroyo que murmura» es uno de los cantos más populares de Cuba.

La música fue el pilar más importante del teatro de la época. De los bufos siguió al Alhambra, mientras era despreciada en el teatro «culto». Comenzaba un divorcio entre el elemento musical como identificador de la ver-

[11] *Alejo Carpentier*: Conferencias, *«Sobre la música popular», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 47.*

tiente popular que llega a la modernidad, donde la música está excluida de la escena. Como rara excepción, «Para pantalón y saco», conocida como «El pescao» se cantó en *Tembladera*, de José Antonio Ramos en 1943, puesta de Paco Alfonso en el Teatro Popular.

## Teatro de actores

Teatro de intérpretes, estos culminaban con su gracia espontánea el esquema dramático del libreto. Eran virtuosos naturales y no se formaron en ninguna academia. La estabilidad de la compañía les aseguró un salario fijo. Pero pertenecer al elenco era algo más. Para alcanzar popularidad en Cuba había que lograr una caricatura en *La Política Cómica*, un danzón de Romeu o una obrita en Alhambra. Por las características del texto no puedo mencionar a todos los actores que integraron el elenco. Baste recordar a Arquímides Pous, a Enrique Arredondo (que nos dejó deliciosos recuerdos de comediante) y a Candita Quintana y Blanca Becerra, las últimas estrellas del Alhambra. La primera, con una capacidad innata para lo tragicómico, manifestada en la puesta de *El premio flaco*, de Héctor Quintero, dirigida por Adolfo de Luis en 1966 y la Becerra en una cuerda lírico-humorística de gran alcance.

Es lógico pensar que una empresa que devoraba libretos y tuvo varios autores fijos, escribiera para su elenco, aprovechara sus tics, comicidad y recursos expresivos. Y que por ello, parte del sentido de las obras terminara con la muerte o el retiro de sus artistas, venerados como figuras públicas, siempre dispuestos para el chiste oportuno, la gestualidad de doble sentido y el arte del baile y el canto, pero que no transmitieron su escuela, enquistada en tres décadas de hacer.

Hace muchos años Candita Quintana me dijo en una entrevista que ella era «una artista silvestre»[12]. Y efectivamente, pertenecía a una escuela basada en la ductilidad, la expresión desenfadada, la observación de tipos callejeros y la comunicabilidad con el público. Los actores terminaban de bocetar los tipos y los enriquecían con los aportes improvisados, las «morcillas» del *argot*. Los buenos intérpretes intuían cuando y cómo apartarse del original e improvisar sin desvirtuar la escena. Esta fue la capacidad más desarrollada del Alhambra, que como una primitiva *commedia dell'arte*, reelaboraba lo escrito. Según el testimonio de Candita Quintana, el público la

[12] *Rosa Ileana Boudet: «Candita Quintana: Soy una artista silvestre», Revista* Cuba Internacional, *La Habana, 2 (17) 28-35, diciembre, 1970.*

esperaba para oír una de las suyas o Enrique Arredondo quien narraba que apenas reconocía un texto suyo interpretado por *morcilleros*.

El conocimiento mutuo del compañero –como en los actuales ejercicios de confianza– permitía seguir al otro, acompañarlo en su lenguaje no verbal, polisémico, cargado de subtexto y alusiones de todo tipo (incluidos el doble sentido y el juego erótico) dentro de una intuitiva interrelación.

Obligados por el género a encarnar «tipos», la pobreza psicológica de los personajes debía ser suplida por los rasgos externos, así como las limitaciones propias de los libretos eran un acicate para que los actores acapararan el interés del público (en abierta complicidad con el respetable) intercalando chistes y bailables.

> Y así como anteriormente había sucedido con los intérpretes de la *commedia dell'arte*, estos actores desarrollaron una técnica donde lo histriónico se unía con lo danzario, lo musical y hasta lo circense. Un buen negrito o una buena mulata por antonomasia debían ser diestros rumberos. De la misma manera que los elencos contemplaban cultivadores de la guaracha, el bolero y otros géneros musicales. El propio Arquímedes Pous tenía números en los que bailaba en patines[13].

Un código común emparienta el juego improvisatorio y las referencias del espectador. Los intérpretes aprovechan este marco de absoluta libertad para la crítica política, vinculada a la tradición de nuestros cómicos desde el incidente del Teatro Villanueva. Existe una perfecta sincronía público-escena que logra una complicidad sólo entendible como el capítulo final del eslabón que comenzó con los bufos de 1868 y que continuó perfilando sus recursos hasta la absoluta precisión. Una relación activa con los textos códigos precedentes, como una forma de hacer que se constituye en tradición viva.

Sin embargo, la decadencia del Alhambra, comienza mucho antes del derrumbe. El éxito del cine sonoro, la aguda crisis económica y la revolución de 1930 contra Machado socavan al interior los cimientos de la «empresa». Julio Antonio Mella fustiga el Alhambra con una frase lapidaria: sus representaciones servían, como la política, para divertir al pueblo y para corromperlo.

La sátira política se vincula a intereses politiqueros y los libretistas tienen el suficiente olfato para no herir los intereses de las clases dominantes y, con la mixtificación de valores y la relajación moral, imponer las concesiones, los chistes obscenos y los elementos sicalípticos como embriones de su desintegración.

[13] *Eduardo Vázquez Pérez, «En busca de un actor perdido», en* Tablas, *n. 1, 1984, p. 51.*

Tampoco hay que insistir que lo que fuera bastión de resistencia (como parodia y burla) en los mejores exponentes del teatro bufo del XIX, llega a mixtificarse, perder raíces y orientación definitiva para convertirse en la máscara de nosotros mismos en una época de tensión y amargura. En el único fragmento conocido del que sería el tercer tomo de *La selva oscura*, Rine Leal es muy severo con el Alhambra.

> Los primeros años del teatro cubano en la república de 1902 estuvieron marcados por el predominio absoluto del género alhambresco [...] y un descenso vertiginoso hacia la banalidad, el entretenimiento ligero y hasta la pornografía o sicalipsis, como se le llamaba pudorosamente en la prensa [...]. Es indudable que nuestra escena alcanza su nivel más bajo de calidad y moralidad[14].

Sin embargo, consigna que no es más que el «pálido reflejo del profundo deterioro político en que la República, recién inaugurada, había naufragado»[15].

La crisis del Alhambra, incapaz de rebasar el populismo, cercena la posibilidad de alcanzar un teatro popular. El proceso de escamoteo llega al escenario para brindar por treinta y cinco años choteo, máscara, apariencia y parodia y es, entre otros factores, causa del retraso del teatro con respecto a la renovación plástica, musical y social que se produce en Cuba, con la sola excepción del auge lírico, fenómeno que requiere particular estudio.

El protagonismo de la música en el teatro popular, sin dudas, relegó el texto verbal a un plano secundario por lo que mientras la mayor parte de los libretos se ha perdido o tiene muy dudosa vigencia, las melodías son gustadas e interpretadas y pertenecen a la memoria colectiva. La relativa independencia de la música (empleada como obertura o de forma incidental cuando era requerida) impide hablar con propiedad de una concepción de comedia musical. Sin embargo, la coreografía combina espectáculos acrobáticos y de bailarines propios del café-concierto y las revistas.

La dicotomía música nacional empotrada en un libreto falso, que ya está presente en el Alhambra, continúa en el auge lírico, que comienza en 1927 y alcanza su esplendor entre 1931 y 1937.

De manera paralela a la vigencia del Alhambra transcurren «la explosión lírica» y los intentos de hacer un teatro «culto» a través de voces aisladas que tampoco escapan a la alienación imperante, el clima de desilusión y la

[14] *Rine Leal: «De cuando la sicalipsis reinó en nuestra escena», en* Letra Cubanas, *n. 20, 1994, pp. 204-206.*
[15] *Ob. cit.*

angustia asfixiante. Entre estos, la Sociedad de Fomento del Teatro (1910), la Sociedad pro Teatro Cubano (1915) y la obra precursora de José Antonio Ramos (1885-1946), dieciséis obras de denuncia, angustia y «dramática impaciencia». Su obra es el otro polo del Alhambra, aunque en 1910 escribe el sainete *A la Habana me voy*, estrenado por la compañía de Regino López en el Payret. Una curiosa pieza perdida es el único puente entre dos tendencias irreconciliables.

Raquel Carrió[16] ha precisado que:

> «La obra de José Antonio Ramos ilustra el esfuerzo consciente y sostenido por la creación de una dramaturgia que aborde los problemas sociales del país y proyecte un ideario nacional y antiimperialista... Pero no pasaban de ser intentos aislados, desconocidos. Por el contrario, sólo Alhambra imponía un sentido de continuidad, una presencia escénica real. Esta imagen que hoy reconocemos deformada de la realidad era quizás la más clara expresión de la crisis de un teatro y una dramaturgia nacionales. Ramos y Alhambra significan intentos polares».

Dos sistemas textuales coexisten en abierta contradicción: un teatro vivo cuyo soporte no es literario ni verbal sino espectacular –cuyo baluarte principal es el Alhambra– y una literatura dramática culta, influida por los modelos del momento y con aspiraciones de alcanzar una alta calidad, pero que no pudo consumar su proyecto en medio de una república neocolonial.

Pero el fenómeno del Alhambra tiene varias lecturas. La visible en sus pobres textos, y otra, la oculta, inferida a través de alusiones, gestos perdidos en el tiempo, chistes no registrados y otros signos, que impugnan de manera soterrada la idílica mirada hacia criollos indolentes y paradisíacas mulatas, frutos jugosos, negros mansos y respetables gallegos. Su autenticidad y su enigma residió en lo no-letrado, en lo que pertenece a la memoria que atesoró un conservatorio de ritmos y melodías propias y a la gestualidad depositada en los cuerpos-mentes de los silvestres comediantes.

Es la temporada única que, según Cardoza y Aragón[17], admiró García Lorca en su visita a La Habana. El guatemalteco rememora como «brotaban lágrimas de tanta risa en tales noches cuando con Federico vi uno de los actores que entraba en escena con armadura: Carlos V bailando conga, al propio tiempo que los demás personajes típicos se mezclaban con diálogos de grandeza en harapos y retruécanos con furias políticas y sexuales».

[16] *Raquel Carrió: «Tres autores de transición», en* Tablas, *2, 1992, p. 19.*

[17] *Luis Cardoza y Aragón:* El río. Novelas de Caballería, *Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 252.*

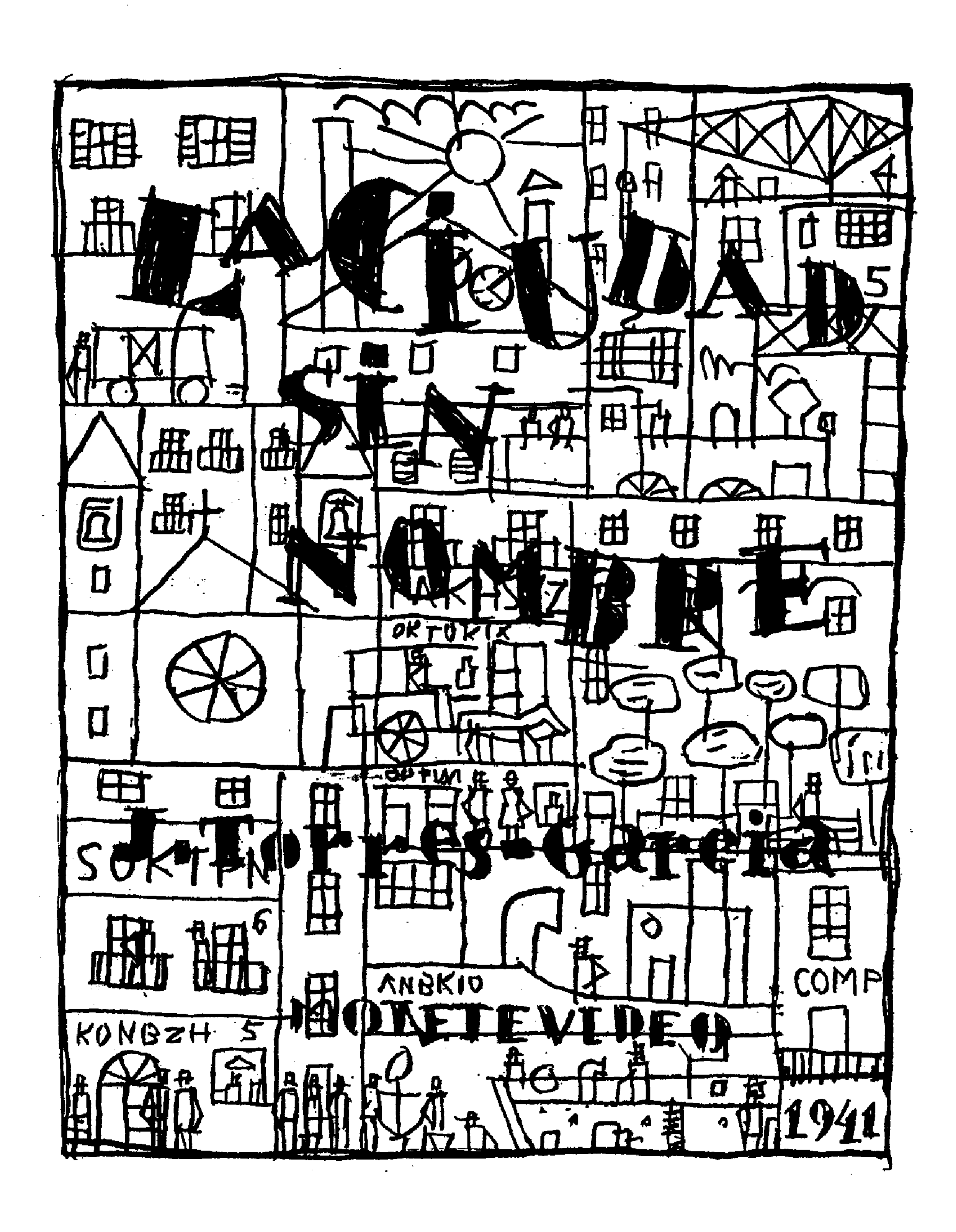
Un largo camino recorrerá el teatro cubano para desprenderse de los rezagos de esta colonización espiritual. «Para nuestras muchedumbres de hoy [dice José Antonio Ramos en 1916] lo único genuinamente cubano que podemos ostentar sigue siendo lo que nos permitía el Ministerio de Ultramar: el negrito, la mulata, la hamaca, el tabaco, la guajira, la rumba, el «chévere cantúa» y el pasmo de admiración y acatamiento por todo lo extranjero»[18].

Cuando Carpentier dice que «... prefiere cien mil veces una mala palabra de Otero, que al 'Dadme el brazo, señora condesa', de los dramones europeos...», habla en propiedad de la pugna entre teatro viviente y teatro muerto. Porque se trata de una imagen dual, ironizada por Rine con el «coturno y la chancleta», que persiste hasta nuestros días: una escena, irreverente, lúdica, pero de baja calidad y un tímido teatro de arte intentando abrirse paso. En 1936 cristaliza en un café habanero cuando un grupo reinventa *Esta noche se improvisa la comedia*, de Pirandello: una corta temporada que remueve los cimientos de la escena.

Tendríamos que esperar a los 60 para que un continuado proceso permita superar esta imagen dual y una «Alhambra mejorada»[19], el teatro político que Rafael Alberti soñó en vísperas de la Guerra Civil Española, encuentre su expresión en la escena contemporánea y los cotos de lo popular y lo culto se contaminen de manera irreversible.

[18] *Citado por Ambrosio Fornet,* En blanco y negro, *Colección Cocuyo, 1967, Instituto del Libro, p. 27.*

[19] *Alejo Carpentier,* ob. cit. *«Y se me antoja que, estilizándolos apenas, los tipos, tan despreciados por los estetas, del negrito, del guajiro, del gallego, de la mulata, a los que pueden añadirse todos los de la mitología popular criolla, reales y por inventar (el hacendado, el político, el Chino de la Charada, Juan Odio, Juan Indio y Juan Esclavo, Manita en el Suelo, María la O, Papá Montero, la Virgen de la Caridad, la Oración del Ánima Sola) podrían servir para animar farsas musicales cuya acción neta y desquiciada, sabría encerrar mil sutilezas a profundidad».*


LA CIUDAD
SIN
NOMBRE
J. Torres-García
MONTEVIDEO
1941
KONBZH 5
COMP

# Cirlot: poesía permutatoria y abstracción

*Emiliano Fernández y Enrique García*

## 1. Presentación

En la poco estimulante historia de las experiencias poéticas en lengua castellana le debería corresponder un lugar destacado a la poesía de Juan Eduardo Cirlot. Sin embargo no es así. Con cierta frecuencia este autor recibe homenajes en revistas literarias. Se reeditan de forma esporádica y aislada —más insistente en los últimos años— algunas de sus obras y se menciona repetidamente su nombre como uno de los casos más sorprendentes e injustamente poco conocidos dentro de la literatura española contemporánea. Pero nada de eso modifica la consideración de su obra, combativamente reivindicada por un grupo de admiradores, pero tratada con bastante displicencia por la crítica más influyente.

Bien es cierto, también, por otro lado, que una parte sustancial de su obra literaria sólo puede en este momento ser leída en una interesante, pero limitada, antología de Clara Janés, o tras una búsqueda por bibliotecas o librerías de viejo. Esto es, sin embargo, menos desconcertante que la ausencia de un trabajo crítico[1] más plural y sostenido. Porque es verdad que la obra poética de Cirlot circula por unos derroteros que hacen su lectura difícil, chocante e inusual, y justifican el irregular interés en ella de los editores. Sin embargo a quien la lee le resulta difícil dudar de que suscita problemas de mucho interés y añade algo importante a la literatura en lengua castellana. Y eso que añade hace ver con una perspectiva diferente a autores más reconocidos, ajusta su talla y los empequeñece súbitamente. La entidad de la investigación formal que emprende, aunque le coloque al borde mismo de la extravagancia (o decididamente dentro de ella), pone de manifiesto, de forma posiblemente incómoda, la tibieza y el carácter imitativo y poco atrevido de otras experiencias que gozan de mayor favor crítico, quizá porque se ajustan con más facilidad a ciertos esquemas ya tradicionales.

[1] *Específicamente sobre Cirlot se ha publicado tan sólo una monografía, el libro de Clara Janés* Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal *(Madrid, Huerga & Fierro, 1996), que recoge un estudio sobre sus relaciones con el surrealismo y un breve ensayo sobre el poema «Visio smaragdina». Una referencia completa de los trabajos sobre Cirlot se puede encontrar en el número 53 de* Barcarola, *preparada por Antonio Beneyto y Jaime D. Parra.*

Cirlot es, en cambio, un autor incómodo. Encaja mal en el surrealismo, donde se le clasifica habitualmente. Hace dudar incluso de su adscripción a la literatura «de vanguardia», desde el momento en que parece proponer más una lectura nueva y chocante de cierta tradición literaria e intelectual, que su desplazamiento[2]. Hace dudar también de la seriedad o de la ironía con que él mismo le otorga a su obra, con particular insistencia, un sentido cercano a una búsqueda religiosa, en una actitud de reto constante hacia el escepticismo del lector.

La relación vital que establece con la creación artística se manifiesta, de forma desconcertante para muchos, en ideas unas veces afirmadas y otras veces negadas; en una superposición de historia tratada con ambigüedad, de mitomanía mezclada con religión y de fantasía que se aproxima a la mística con una determinación que de pronto se vuelve equívoca.

Quizá si fuera un autor que se tomara a sí mismo menos en serio sería más sencilla su asimilación. Pero no es así. Por el contrario, en una de las cartas que recientemente se han dado a conocer, escribe: «Hay un retroceso esencial en nosotros cuando llega la hora de la verdad. Y siempre estamos dispuestos a considerar que cuanto hacemos o hemos hecho son locuras y que la verdad es otra, más sencilla, más elemental. Eso puede ser una influencia del carácter popular que en el fondo tiene toda la cultura hispana, del «sentido común» castellano y del paralelo 'seny' catalán. // Por eso no hay filósofos en España. Nadie quiere tener la responsabilidad de hacerse un mundo para él y vivirlo hasta la muerte. Nadie quiere tampoco tener 'su' muerte, como quiso Rilke.»[3]

La publicación de una parte de su correspondencia[4] y de un buen número de testimonios y recuerdos sobre él de las personas que le conocieron, así como la aparición póstuma de sus *Variaciones fonovisuales*[5], ofrecen datos muy interesantes para analizar su obra, y especialmente estos asuntos. En algunas de sus cartas reflexiona sobre su apartamiento del surrealismo a finales de los años 50 y principios de los 60 y sobre su interés cada

[2] *En este aspecto se insiste en el texto biográfico de Lourdes y Victoria Cirlot (Cfr.:* Barcarola *nº 53, especialmente pp. 56 y 58).*

[3] *A Manuel Millares (21 de abril de 1959). Cfr.:* De la crítica a la filosofía del arte, *p. 157.*

[4] *Juan-Eduardo Cirlot:* De la crítica a la filosofía del arte, *ed. de Lourdes Cirlot. Barcelona, Quaderns Crema, 1997.*

[5] *Barcelona, La Central, 1996. Se trata de una meritoria edición, en tirada muy limitada, con prólogo de Enrique Granell. Incluye un poema preludio, ocho variaciones sobre el nombre Inger Stevens, otras ocho sobre el nombre Helma («con adición de cinco letras») y nueve sobre Bronwyn. Los recursos técnicos son similares a los del poema «Gloria», incluido por Clara Janés en su antología de la poesía de Cirlot.*

vez mayor por el arte abstracto[6]. Escribe sobre éste como crítico y como teórico. Con facilidad se puede relacionar ese interés con el descubrimiento de la poesía permutatoria, que él mismo sitúa en 1954 y 1955 con el *Homenaje a Bécquer* y la primera redacción de *El palacio de plata* y, por tanto, con su propia obra como poeta.

Ese momento tiene interés por varios motivos. Está el hecho de que Cirlot considerara la poesía permutatoria como su principal aportación literaria. Está también la posibilidad de relacionar las distintas facetas de su producción intelectual (historiador y crítico de arte, recopilador de materiales y teorías sobre el simbolismo, poeta, músico). Pero, sobre todo, su movimiento en busca, según sus propias palabras, de «una superación del sentimiento», y de técnicas que permitan que la sustancia poética crezca «de sí misma» y se desenvuelva «de manera autónoma» tiene, en nuestra opinión, el carácter de una penetración en la esencia de su obra y en sus paradojas, y contribuye decisivamente a su interpretación global.

## 2. La poesía permutatoria

Es conocida, en efecto, la explicación del propio Cirlot del descubrimiento de la poesía permutatoria en el prólogo de *El palacio de plata* (1ª ed., 1955; 2ª ed., 1968):

«Este poema representa la consecuencia de la analogía y el paralelismo. Aparte los diez primeros versos, que dan lugar al prototipo, al 'acorde germinal', o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica), pero también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento. Primero las permutaciones afectan sólo a los versos; luego a las palabras en éstos».

[6] *«Nunca olvidaré la importancia que para mí tuvo el mundo surrealista entre 1943 y 1947 especialmente y luego de nuevo, aunque de modo fugaz, en 1952-53. Si ahora salgo escribiendo artículos nada menos que en el dominio de los abstractos (...), parecería que deseo herirles.»* Ibíd., *pp. 193-4.*

Los poemas que Cirlot agrupa bajo esta denominación están escritos durante un período relativamente amplio de tiempo, entre 1955 y 1972[7], si añadimos a los cinco clasificados como tales, dos obras, «Einai» y la citada «Visio Smaragdina», que aparecen bajo la rúbrica de *Últimos poemas* en la edición de Leopoldo Azancot. Todos ellos están unidos entre sí por el procedimiento técnico de composición, aunque algunos están emparentados temáticamente con otros poemas elaborados con otros procedimientos: es el caso de «Bronwyn n» y «Bronwyn permutaciones», prolongaciones del ciclo de Bronwyn[8].

Ahora bien, estos poemas son sólo en parte homogéneos y podemos encontrar entre ellos importantes diferencias, desde diversos puntos de vista. En algunos («El palacio de plata», «Homenaje a Bécquer»[9] y «Bronwyn, permutaciones») se conservan el sentido convencional y la entidad de las palabras, que son las que «permutan», ya sea aisladamente, ya sea formando frases. En otros, en cambio, que tienen según el propio Cirlot carácter «fonetista», lo que permutan son los constituyentes fónicos, dando lugar a la aparición de secuencias de palabras sin sentido (o aparentemente sin sentido), aunque el punto de partida sea una frase, una palabra, un nombre, presentado con claridad o sugerido. Es el caso de «Inger permutaciones», «Einai», «Bronwyn n» y «Visio smaragdina», en una dirección que consolidarán y ampliarán, con una técnica ya diferente, las *Variaciones fonovisuales*.

Una segunda distinción puede establecerse entre poemas en que se efectúan procedimientos de permutación mecánica, y aquellos otros en que sólo se efectúa lo que el propio Cirlot denomina «combinaciones rituales». Al primer grupo pertenecería «Inger, permutaciones» —que su autor vincula con «una zona de las matemáticas»—, pero también quizá «El palacio de plata» y «Bronwyn, permutaciones». En estos dos últimos poemas el procedimiento de permutación comienza de forma más mecánica, cambiando los versos o las últimas palabras de cada verso, para hacerse cada vez más complejo y abierto, desarrollándose al final según pautas que se le ocultan al lector.

[7] *Según Victoria Cirlot, con una larga interrupción, de doce años, entre las primeras versiones de* El palacio de plata *y el* Homenaje a Bécquer *(1954-1955) y los demás poemas permutatorios (cfr.:* Rosa Cúbica, *nº 17-18, p. 70. Barcelona, 1987).*

[8] *También puede mencionarse el parentesco de «Inger, permutaciones» con el poema «Inger Stevens», incluido entre la «poesía métrica».*

[9] *Es muy interesante la relación de estos poemas con la tradición del «soneto retrógrado» y el «centón», como, en general, de la poesía permutatoria con las formas poéticas que avanzan en espiral. Sobre ese tema, cfr.: Rafael de Cózar:* Poesía de imagen. Formas difíciles del ingenio literario. *Sevilla, El carro de la nieve, 1991.*

En realidad, aunque el procedimiento, en su pura formulación, parezca tener un cierto carácter mecánico, de aplicación «desapasionada» de ciertas reglas preestablecidas, los poemas nunca «dicen» eso, y de hecho otras técnicas permutatorias se diferencian de la de Cirlot precisamente por su carácter más abierto, menos teleológico y expresivo. Todo parece ordenado en sus poemas hacia una estructura de cierre, de tal manera que los elementos finales adquieren una gran relevancia expresiva, y se manifiestan como el lugar al que quiere llegar el poeta. Así en ocasiones irrumpen en esta parte final fonemas que no habían aparecido hasta entonces, se produce una evidente sobrecarga retórica o, simplemente, se utiliza una tipografía diferenciada. El final provoca entonces un movimiento de vuelta, de retorno, que es ajeno a las intenciones de los procedimientos literarios tradicionales de permutación, y que llena el poema, aparentemente contra los supuestos de partida del autor, de subjetividad.

Ello tiene que ver con el sentido que le otorga a la propia permutación. En su obra se propone como una forma de conocimiento, basada en la analogía, y que permite acceder a aquello a lo cual no es posible acceder por ninguna otra vía. Se trata de alcanzar «otro» sentido del lenguaje y, de esa forma, «otra» realidad. Ese es el significado que le otorga al término «metasentido»: «Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y aparente, pues, justamente, la 'voluntad' del poema es desvelar un metasentido»[10].

La forma de llegar a ese metasentido incluye dos procedimientos antitéticos (y simétricos), según una distinción que él mismo realiza en el prólogo de «Inger, permutaciones». En unos casos se parte de elementos con sentido (incluso procedentes de un «canon» literario, como en el «Homenaje a Bécquer») y la técnica permutatoria permite que ese sentido inicial quede abandonado en beneficio del que se obtiene de la propia secuencia combinatoria, de los ritmos que genera el desarrollo de las posibilidades de la secuencia inicial, que —al menos en su formulación teórica— deben acercar al lector a una percepción extática.

En otros casos, en cambio, se parte de elementos sin sentido convencional (sonidos o letras) para alcanzar en ellos un sentido oculto, que no se percibe, pero que tiene una forma verbal explícita. El poema desarrolla lo que él mismo llama «ritos verbales» o «ritos ante el imposible»[11]. Parte de la concepción de que el nombre expresa la esencia de lo nombrado, de que en él está todo, los rasgos que lo caracterizan y su «verdad». De esa forma las permutaciones van descubriendo sus facetas y produciendo una aproxi-

[10] *Prólogo de «Bronwyn, n», recogido en Leopoldo Azancot, p. 338.*

[11] *Aplica estos términos a «Bronwyn, n» y a «Inger, permutaciones».*

mación «helicoidal» que culmina con la presentación final del nombre o de la frase cargada de sentido.

En el caso del primer procedimiento, las permutaciones, según su autor, se autogeneran, de una forma algorítmica, y tienen relación «con una zona de las matemáticas», de manera que en su producción el yo no intervendría, salvo en la selección del «texto cero». Este proceso, expresado de forma precisa en la primera parte de ese poema, sería el más cercano a las prácticas permutatorias de la tradición literaria. Ya hemos indicado, sin embargo, las reservas que se pueden establecer sobre el cumplimiento efectivo de ese planteamiento teórico.

En cambio, las combinaciones rituales, que despliegan largas secuencias de palabras inexistentes, están dirigidas hacia aquello que parecía estar excluido tanto por la poética en que inicialmente están inspiradas las técnicas permutatorias: hacia el sentido. Componente este que, por otro lado, nunca habría excluido Cirlot totalmente al admitir como integrantes de esas secuencias lo que denomina como «aclaraciones», palabras generadas no voluntariamente, pero con valor semántico en alguna lengua. Además junto a estas «aclaraciones azarosas» podemos interpretar la existencia de «aclaraciones voluntarias» que, además, y de forma significativa, contribuye a colocar en lugar privilegiado, como hemos indicado antes, el cierre de los poemas. Así sucede, por ejemplo en el final de «Inger permutaciones», que sigue a una larga secuencia dominada por las palabras inexistentes (...Ri // Inger gi / Inger ni / Inger ri // Inger re / Inger ne / Inger ge // Regni regene / gerrere / regere regin // Ir ir ir / Ri /*/IGNER / REGIN INGER / IGNI / INRI / INGER REGIN).

Los cinco últimos versos, a los que el lector se aproxima a través de una serie de tentativas que van apuntando hacia la formación de las palabras que los componen, puede interpretarse de la siguiente forma:

| | |
|---|---|
| Igner | : lo que arde, la fuente del fuego y la luz (por asociación con *ignum*) |
| Regin Inger | : reina Inger |
| Igni | : fuego |
| Inri | : acróstico de la cruz |
| Inger regin | : Inger reina[12] |

Así también el final de «Einai» (el infinitivo de «ser» en griego) —«Ni ni»— adquiere sentido, tanto en el plano del simbolismo de los fonemas («i», sentido disolutivo; «n», las aguas, la apertura a cuanto todavía no

[12] *La relación entre la cruz y el fuego, como representación del sufrimiento existencial aparece, a su vez, analizada en su* Diccionario de símbolos, *en la voz «cruz», refiriéndose a una idea de Carl Gustav Jung.*

existe después de la disolución), como desde el valor que le otorga a la propia palabra y a su repetición, que él mismo recoge en uno de sus escritos de crítica literaria: «La muerte es el cese. Es el no. Es donde nada lo nunca ni»[13]. Y algo semejante sucede con «verd smerald», último verso de la «Visio smaragdina».[14]

La práctica dice pues, en buena medida, una cosa diferente del planteamiento teórico. El yo, los elementos sentimentales y subjetivos de que se quiere prescindir, se cuelan no sólo a través de la elección del texto base, sino también en la voluntad expresiva que le otorga a la secuencia permutatoria. Una voluntad expresiva que él mismo reconoce, quizá sin darse cuenta: «El carácter cinético que tiene esta poesía —puesto que todos sus elementos se «mueven»— intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekinah»[15]. Con más claridad, y con términos muy reveladores, lo explica en una carta a Felipe Boso: «Y estas técnicas no las aplico fríamente, sino que las uso dentro del cauce de una inspiración francamente sentimental, ¿cómo no confesarlo?»[16]

## 3. La tradición combinatoria

La tradición literaria permutatoria o combinatoria cuenta con una serie notable de obras de distintas épocas que exploran las posibilidades de aplicar sobre una secuencia poética inicial ciertos cambios regulados numéricamente que producen nuevas secuencias. Caramuel recopiló y analizó, por ejemplo, abundantes ejemplos del *proteo*, es decir del grupo de versos que permite producir mediante permutaciones un número enorme de nuevas composiciones, métrica y rítmicamente correctas y dotadas de sentido. De una época posterior, un ejemplo muy citado es el del poeta alemán G. Ph. Harsdörfer, que escribe un dístico de once monosílabos cuyas combinaciones pueden producir 39.917.800 dísticos diferentes.

Estas construcciones corresponden a sistemas de aplicación mecánica y tienen una prolongación contemporánea de la obra de Cirlot, muy cono-

[13] *Cfr.: «El pensamiento de Edgar Poe», en* Confidencias literarias, *p. 147.*

[14] *Las* Variaciones fonovisuales *no hacen sino reforzar estas conclusiones. Es la formación de figuras simbólicas la que juega allí, en general, el mismo papel que los elementos de cierre juegan en los poemas permutatorios. De la misma forma se desarrollan diversos caminos que van del sentido al metasentido. De hecho los poemas que componen este libro desarrollan los temas y las técnicas de «Inger, permutaciones» y «Bronwyn, permutaciones», añadiendo un uso más manifiesto de recursos visuales.*

[15] *En el «prólogo» de «Bronwyn, permutaciones», recogido en Azancot, p. 339.*

[16] Mundo de Juan-Eduardo Cirlot. *Valencia, IVAM, 1996.*

cida, en las creaciones del grupo OuLiPo[17], en las cuales se deja que sea el lector el que desarrolle las distintas posibilidades que ofrece la aplicación de permutaciones sobre un tema inicial. Parten por tanto de planteamientos muy diferentes de los suyos. Nada más ajeno a la lectura de los poemas de Cirlot que la sensación de hallarse ante un tejido sin contorno, sin límites definidos, que se pueda extender de forma indeterminada en cualquier dirección, que es lo que corresponde precisamente a los procesos combinatorios mecánicos. Más bien aparecen dominados, como señala acertadamente J.D.Parra[18], por la idea de centro. Un centro en torno al cual se produce el movimiento de avance y retroceso del poema, y que es fuertemente subjetivo, apunta con firmeza hacia el interior del autor.

Conviene, sin embargo, no olvidar que las construcciones combinatorias —al menos en sus formas tradicionales— aspiran siempre a ser algo más que meros artificios retóricos y mantienen una estrecha relación con la tradición numerológica. Existe, como es sabido, una corriente romántica, fundamental después en el simbolismo francés, con fuertes vinculaciones con el ocultismo y con intentos de recreación de tradiciones gnósticas y místicas, que explora el número, y eventualmente estas formas de creación, como vía de acceso a «otra» realidad. Estas corrientes, conocidas y estudiadas por Cirlot y de tanta importancia en el surrealismo, tienen un papel muy importante en la tradición en que él mismo sitúa su obra. En uno de sus escritos recoge, de hecho, una significativa cita de Novalis[19]: «Toda realidad creada para nada (como, por ejemplo, los números y las expresiones abstractas) presenta extrañas analogías con las cosas del otro mundo, con series infinitas de combinaciones y de relaciones singulares y, en cierto modo, con un universo poético, matemático y abstracto en sí».

De forma expresa, y en varias ocasiones, Cirlot afirma la relación de su poesía combinatoria con corrientes de la Cábala, fundamentalmente con la *tseruf* de Abulafia, reconocible, entre otros aspectos, en la importancia que uno y otro conceden a las letras como base de permutación, en el paralelismo que ambos establecen entre el proceso permutatorio y el lenguaje musical, y en la distinción presente en ambos entre procesos permutato-

[17] «Ouvroir de Littérature Potentielle», *fundado en 1960 por Raymond Queneau y François le Lionnais. Las creaciones de este grupo, en que juega un papel muy importante el humor, son, en buena medida, el origen de las múltiples actividades actuales de aplicación de la informática a creaciones literarias combinatorias.*

[18] *«El círculo y su centro: la esencial unidad de la obra de J. E. Cirlot», en* Barcarola *nº 53, pp. 53-68.*

[19] *Cfr.* Confidencias literarias, *p. 57.*

rios y combinatorios[20]. Es dudoso, sin embargo, que Cirlot tuviera un conocimiento profundo de las prácticas permutatorias de Abulafia, que fuera más allá de sus postulados generales. Es posible establecer diferencias bastante radicales entre los dos procesos. En Abulafia el lenguaje es un expediente técnico, existe por su mero carácter instrumental: lo que se pretende es «otra cosa», que existe al margen del lenguaje y se podría acceder a ella por otros medios, aunque de forma más imperfecta. Cirlot es, en cambio, un creador y desvelador de lenguaje y de sentidos del lenguaje.

En todo caso, dentro de la tradición combinatoria, su poesía puede considerarse como un ejemplo más de un reinterpretación sostenida en el conflicto romántico entre el mundo interior y el mundo exterior. Él mismo señala como una de sus fuentes de inspiración la música dodecafónica de Schönberg, que conocía muy bien, y efectivamente la poesía permutatoria de Cirlot incluye tentativas evidentes de plasmación sobre el lenguaje —con licencias muy amplias— de algunas de las ideas musicales de la Escuela de Viena. Que la expresión sentimental se entrecruce con los desarrollos permutatorios en una ambigua dialéctica, no es sino un rasgo que le une con ese movimiento musical.

## 4. La poesía fonética

Debe explorarse también, en nuestra opinión, otra vinculación muy importante de estos poemas, quizá menos evidente que las mencionadas si nos fijamos en sus declaraciones teóricas, pero muy reveladora. Nos referimos a la que relaciona la poesía permutatoria de Cirlot con la poesía fonética. Con ella comparte en algunos casos, como ya hemos señalado, el uso de palabras sin sentido, aproximándose de esa forma al límite «abstracto» de la poesía. Y de hecho, en torno al concepto de lo abstracto pueden establecerse relaciones de fondo muy importantes.

El origen de la poesía fonética se sitúa habitualmente en la misma época y en los mismos ambientes en que es habitual situar el surgimiento de la pintura abstracta. Como sucede con ésta, existen precedentes en otros lugares, algunos de ellos de notable entidad, pero son Jlebnikov y Kruchenij quienes emprenden un camino similar en poesía al de Kandinsky y Malevich, reconocidos habitualmente como fundadores de la pintura abstracta,

[20] *Abulafia: «Haz combinaciones la mitad de la noche y permutaciones la otra mitad* (Las grandes corrientes de la mística judía, *p. 173). En Cirlot la poesía permutatoria sería una variante de la poesía combinatoria, su «caso extremo»* (Confidencias literarias, *p. 138).*

y quienes establecen ciertas técnicas y bases teóricas que serán seguidas posteriormente por otros autores.

Kruchenij inventa el lenguaje *zaum*, un lenguaje imaginario que pretende restablecer la conexión primitiva o primara de las palabras con las cosas. O dicho en otros términos, «formar secuencias encantatorias» y alcanzar el «lenguaje de las estrellas». Utilizando ese mismo lenguaje, u otros lenguajes imaginarios similares, escriben posteriormente algunas de sus obras Jlebnikov y el propio Mayakovski. En ellas mezclan elementos visuales y fónicos, jugando incluso, en ocasiones, con las posibles interpretaciones de sus poemas. Los orígenes intelectuales de este proyecto son muy complejos e interesantes. Parten de ciertos aspectos de la filosofía del lenguaje de los futuristas italianos y se apoyan en un espiritualismo muy similar al de Kandinsky. En todo caso, en él están presentes un componente utópico y nostálgico muy fuerte, y una sugestiva mezcla de ironía y fervor.

Esa misma mezcla de ironía y fervor aparecerá en la poesía abstracta de los dadaístas alemanes, entre los cuales el poema fonético o el poema en lenguajes imaginarios se convertirá en una especialidad cultivada de forma asidua. A Hugo Ball, fundador del *Cabaret Voltaire,* se le atribuyen unas primeras experiencias, interpretadas habitualmente como una manifestación más de un nihilismo burlón y provocador. Un mejor conocimiento de su obra ayudaría, sin embargo, a tomar contacto con un trasfondo intelectual muy rico. En Zúrich se componen efectivamente falsos poemas «negros» o maoríes, entremezclados al parecer con composiciones auténticas, igualmente carentes de significado para el público. Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, entre otros, desarrollarán estas formas de la poesía sin significado y las teorizarán alrededor de ampulosos e irónicos proyectos de contemplación cósmica o de descubrimiento de fuerzas subconscientes que mueven el «yo» y están por encima de éste.

Después de la Segunda Guerra Mundial aparecen diversos movimientos que utilizan de nuevo la poesía de palabras sin sentido. En algunos casos se trata de escuelas o grupos surgidos de las sucesivas crisis del surrealismo. El caso más conocido es el del *letrismo* francés, a cuyas diferencias con su propia obra se refirió en alguna ocasión Cirlot. Otros grupos pretenden volver directamente a los supuestos del dadaísmo, aunque éstos se interpretan muchas veces con notable pobreza y oportunismo. En todo caso, en los años 60 hay una reaparición de estas técnicas, que se entrecruzan con otros procedimientos de vanguardia, como la poesía visual o la poesía concreta.

Cirlot, que escribía desde la relativa marginalidad de un país donde experiencias de este tipo se miraban sin interés alguno, desarrolla su proyecto, en cambio, con una notable pureza. Precisamente por ello, éste es escasa-

mente imitativo y produce la convicción de que los procedimientos que intenta desarrollar no son meras aplicaciones de ideas imaginativas u originales, sino verdaderas investigaciones expresivas que proceden de una búsqueda personal. Por ello hay una relación espiritual fuerte entre él y personalidades artísticas tan peculiares como Kruchenij, Jlebnikov, Ball o Schwitters, que va más allá de las diferencias de procedimientos estéticos[21], o de las diferentes filosofías del lenguaje que conllevan las derivas primitivistas de algunos de esos autores. Aunque se trate de una interpretación muy particular, su poesía permutatoria, fonética y fonovisual no debe desligarse de la reaparición de estas técnicas en diversos círculos literarios europeos y americanos que a Cirlot no le eran desconocidos.

Así, como ya hemos señalado, buena parte de sus poemas permutatorios son secuencias de «palabras» sin sentido que forman una «turbulencia» sonora, una «secuencia encantatoria»[22] y la coexistencia de lo fonético con lo visual en su obra póstuma no hace sino reforzar esa vinculación. Las sucesiones de letras que evocan sonidos insistentes y contrastados y a la vez trazan formas simbólicas, recogen procedimientos ya presentes entre los futuristas, y sobre todo participan de una búsqueda de caminos en que la integración entre figuras, letras, sonidos y palabras sugiere una unidad cósmica misteriosa y se convierte en puente hacia «otra» realidad.

## 5. La aproximación de Cirlot al arte abstracto

En último término, ¿no se fundamenta también el conjunto de la obra de Cirlot en elementos nostálgicos y utópicos? La superación del «yo» es una condición para acercarse a lo espiritual, en el influyente sentido en que emplea este término Kandinsky. La poesía de palabras sin sentido, como la especulación sobre el simbolismo de los sonidos y las letras, tiene el carácter de una búsqueda de la fuente primordial del lenguaje y, a la vez, de la búsqueda de una clave para vencer la conciencia angustiosa de la mortalidad.

Mientras escribe sus poemas permutatorios y fonovisuales, Cirlot no abandona, sin embargo, las construcciones figurativo-simbólicas caracte-

[21] *No nos es posible saber a cuáles de esos autores leyó, pero en todo caso está perfectamente atestiguada su simpatía por el dadaísmo y su fuerte atracción por el espiritualismo ruso y por el arte de vanguardia que pretende expresar y desarrollar sus supuestos con un lenguaje radicalmente nuevo.*

[22] *En realidad tanto entre los futuristas como entre los dadaístas jugaron un papel muy importante las especulaciones sobre el carácter simbólico de las letras y los sonidos. Jlebnikov, por ejemplo, lo teorizó ampliamente, desde supuestos muy similares a los de Cirlot, y ese aspecto tiene un papel muy importante en su poesía «abstracta».*

rísticas hasta ese momento de su obra. En los años que siguen al descubrimiento de la poesía permutatoria escribirá los poemas del ciclo de Bronwyn[23]. De hecho las orientaciones que dio a Leopoldo Azancot para la organización de la antología de su poesía entre 1966 y 1972 dan a entender la intención de presentar toda ella como un movimiento progresivo de aproximación a ese tema, convertido en el «centro» de su obra, el lugar desde donde se puede comprender tanto toda ella como su propia vida. La poesía permutatoria forma parte de esa aproximación, pero dentro del ciclo sólo unos pocos poemas tienen ese carácter, mientras otros muchos insisten en las construcciones simbólicas tradicionales en su obra. Es la noción de suspensión, de sobrepasamiento, la que enlaza ambas direcciones y permite relacionar la austeridad —relativa— de unos procedimientos con la sobreabundancia de otros.

Cabe preguntarse, en realidad, si la poesía de Cirlot pudo considerarse en algún momento como surrealista, para dilucidar el significado de esa «ruptura» que él mismo menciona. La relación de Cirlot con el surrealismo está rodeada de reservas, incluso en la etapa de su obra en que él mismo se considera unido a ese movimiento. Su espiritualismo, su vinculación a la tradición religiosa —concebida como intento de recobrar la revelación—, su fuerte subjetivismo y su nada irónica elevación como protagonista de sus poemas, encarnando un «yo sufriente», tienen relaciones mucho más estrechas con el existencialismo[24] y el expresionismo que con el surrealismo. Bien es cierto que, como es sabido, en la corriente dominada por Breton hay un giro general en los años 40 hacia los mismos temas que apasionaron a Cirlot: el ocultismo, las tradiciones místicas, la religión, el simbolismo. Pero resulta bastante difícil pensar que pudiera aceptar elementos claves de la filosofía de los manifiestos surrealistas. La proximidad entre su interpretación del erotismo o de la existencia de una ultrarrealidad de la que queda una huella en el subconsciente, o de su interpretación del arte como superación de la antinomia entre religión y razón, y elementos de esa filosofía, no oculta el hecho de que éstos son reinterpretados y situados en un contexto que les otorga un sentido diferente.

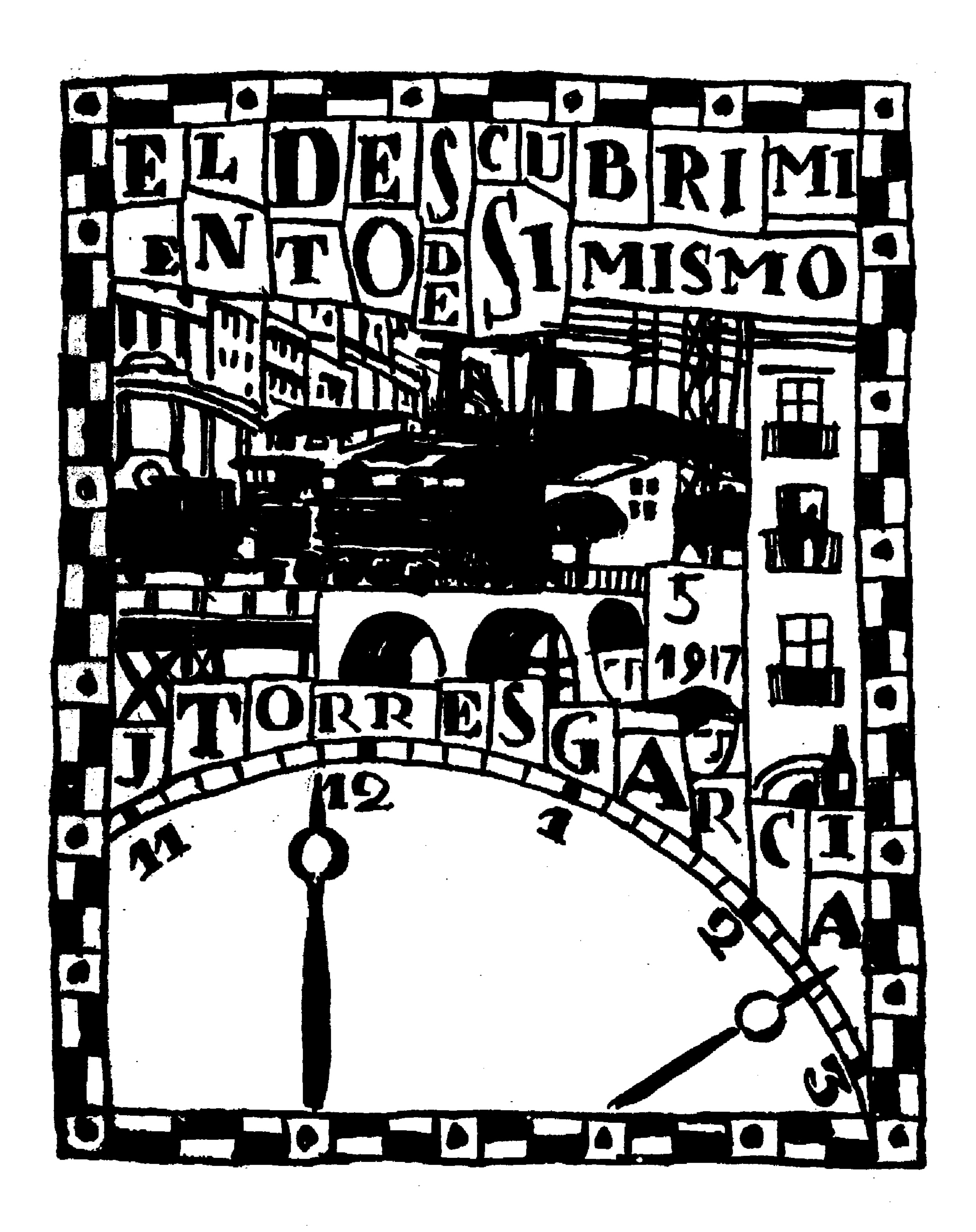
[23] *El tema de Bronwyn le fue sugerido a Cirlot por la película* El señor de la guerra, *cuya visión experimentó como una especie de revelación. En todo caso, no deja de ser revelador constatar cómo el propio Cirlot, empeñado en alejar su poesía de los acontecimientos sucedidos en la vida individual, es quien narra con minuciosidad su experiencia y la analiza detalladamente en diversos textos que publicó.*

[24] *Lourdes y Victoria Cirlot* (op. cit., *p. 61) mencionan la «impregnación» progresiva de su crítica de arte por la filosofía de Heidegger; esa impregnación se puede relacionar también con su filosofía del lenguaje.*

Parece una paradoja pensar, entonces, que es el deseo de renunciar al «yo sufriente» lo que señala su apartamiento del surrealismo. Y sin embargo conviene no olvidar la naturaleza de la oposición al subjetivismo, a la consideración del yo individual como algo excepcional, dentro de este movimiento. El mundo figurado en el arte surrealista es siempre un mundo interior: hipostasiado, despersonalizado, pero interior. Lo cual, por otro lado, establece una barrera entre ese movimiento y las creencias religiosas que se basan en la idea de renuncia o las filosofías que se acercan a la «nada» íntima.

Es posible que en los nuevos caminos que ensaya Cirlot y en su formulación de la poesía permutatoria —incluidas las contradicciones en que incurre al teorizarla— haya la percepción de una crisis en su propia obra, un acercamiento a su inestabilidad interior. La renuncia al yo —partiendo de una presencia previa obsesiva— cobra en la poesía y en el arte modernos el carácter de una confesión de impotencia y nociones como el «desenvolvimiento autónomo de la materia poética» se convierten en lemas utópicos, expresiones rodeadas de nostalgia, fórmulas para la superación de antinomias que no se pueden superar y cuya representación en formas múltiples, que cambian constantemente, se convierte en objetivo central. El éxtasis de Cirlot no es una forma de plenitud, como el de Abulafia, sino un acercamiento al abismo, al ámbito de lo «ni». «Los puentes están rotos» y en la unidad ficticia o transitoria que se restaura a través de la palabra, que salva de una manera efímera del desarraigo cotidiano, el poeta «responde a preguntas formuladas por *algo* que se parece extrañamente a la *nada*». Se trata, pues, de una mística paradójica, que excluye la plenitud y que no se sustenta en la fe, sino más bien en la nostalgia de la fe.

Veinticinco años después de la muerte de Cirlot, su poesía merece, en suma, en nuestra opinión, una revisión crítica que no se limite a intentar catalogarla en alguno de los compartimentos al uso, sino que explore su sentido en diversas direcciones. Precisa para ello un análisis de sus conflictos, poco tratados hasta ahora, quizá porque la voluntad de reivindicar el indudable valor de su poesía lleva, a veces a enfrentar a una lectura displicente otra excesivamente reverencial. Y, en realidad, es ese carácter paradójico y conflictivo el que hace que su obra literaria sea profundamente conmovedora.


EL DESCUBRIMI
ENTO DE SI MISMO
5
1917
J TORRES GARCIA
11
12
1
2
3

# Una nueva visión de Unamuno

*Francisco Javier Arias Santos*

A pesar de haber transcurrido más de sesenta años desde la muerte de Unamuno, aún permanecen muchas incógnitas sobre su vida e incluso sobre su obra. En concreto, el misterio envuelve parte de su infancia y juventud. Igualmente, el final de su vida ha estado marcado por el desconocimiento y la polémica. Ha venido a paliar estas lagunas la aparición de tres inéditos a lo largo de la década de los años noventa. Estos textos son: *El Resentimiento Trágico de la Vida* (1991). *Nuevo Mundo* (1994) y el breve relato *El misterio inicial de mi vida* (1996). La publicación de estos textos modifica no pocas de las tradicionales opiniones planteadas por críticos tan relevantes como Julián Marías, Armando Zubizarreta, Ricardo Gullón o Donald Shaw, acerca de la vida y la evolución ideológica y narrativa del gran escritor vasco. Analizar la nueva información que proporcionan estos textos y ofrecer una nueva visión de Miguel de Unamuno es el objetivo del presente artículo.

## Los inéditos unamunianos

Los inéditos recientemente publicados son textos muy diferentes entre sí. Nos encontramos con una novela, un relato breve y unas notas personales con vistas a la redacción de un libro sobre la guerra civil española. Pero al margen de sus diferencias y del valor literario de los mismos —el cual no es ni superior ni inferior a muchas de las obras que publicó en vida— son especialmente valiosos para poder clarificar y explicar acontecimientos relevantes de su vida y evolución literaria.

Así, el último de los inéditos publicados —*El misterio inicial de mi vida*— narra el posible suicidio del padre de don Miguel, un hecho hasta ahora totalmente desconocido. Si la hipótesis del suicidio paterno planteada por este relato se confirma, se produciría una modificación importante en la consideración de la vida y la obra de Unamuno. Por el suicidio paterno podría explicarse el gran interés del escritor por la muerte y el sentido de la misma.

Otro texto que suscita interesantes hipótesis es *Nuevo Mundo*, la primera novela escrita por Unamuno. El original de esta obra permaneció inédito y olvidado en la Casa Rectoral de la Universidad de Salamanca, hasta que el profesor Laureano Robles tuvo acceso a él. Es una novela autobiográfica que permite desvelar detalles de la vida del joven Unamuno en Madrid —uno de los periodos vitales del escritor sobre el que existe menos información— y las posibles causas que presumiblemente influyeron en la pérdida de su fe religiosa. En esta obra el autor desnuda su alma, mostrándonos su tragedia vital con toda su crudeza. Una tragedia que surge ante la impotencia de ver desaparecer el mundo de su infancia y juventud y la necesidad de tener que vivir en un mundo mucho más amargo, triste y doloroso. *Nuevo Mundo* nos permite valorar la importancia que la vida universitaria de Unamuno en Madrid tuvo en su vida futura. Además, en el texto aparecen ya las principales ideas filosóficas del autor, lo que permite cuestionar las tradicionales creencias acerca de la relevancia de la enigmática «crisis espiritual» de 1897 en su evolución ideológica. *Nuevo Mundo* es asimismo una denuncia contra el enemigo que Unamuno combatió toda su vida: el dogmatismo científico, religioso y político.

Como he señalado con anterioridad, uno de los periodos más enigmáticos de la biografía de don Miguel son sus últimos meses de vida. Con relativa frecuencia se ha valorado negativamente la actuación de Unamuno durante la guerra civil, en concreto, su inicial apoyo al bando franquista. Estas opiniones deben ser modificadas. Este apoyo se debió a la gran confusión que se vivió durante aquellos amargos días. En aquellos momentos pocos podían imaginarse la terrible guerra que iba a padecer España durante tres largos años. Durante el mes de agosto de 1936 don Miguel va a ir modificando su apoyo inicial al Alzamiento al concienciarse del régimen de terror que se había instaurado en nuestro país.

Muestra de su indignación ante tanta injusticia es su intervención —el 12 de octubre de 1936— en el acto académico del «Día de la Raza». A este acto asistieron Carmen Polo —la mujer de Franco— y el general Millán Astray. Unamuno afirmó que la guerra desarrollada por el bando nacional era incivil, que no había compasión y que se estaba persiguiendo a la inteligencia. Estas palabras fueron bruscamente interrumpidas por Millán Astray que propinó alaridos tales como *¡Viva la Muerte!*, o el no menos salvaje *¡Mueran los intelectuales!* El ambiente se encrespó, se alzaron brazos en alto y Unamuno fue abucheado. Algunos militares le rodearon y le apuntaron con sus pistolas. Sólo la intervención de la escolta de Carmen Polo le permitió salir airoso del recinto académico. Tras este enfrentamiento con Millán Astray, se le sometió a vigilancia policial e incluso se pide la pena

de muerte para el escritor. Es en esta época cuando comienza la redacción secreta del *Resentimiento Trágico de la Vida*. La publicación en 1991 de este texto, ha permitido comprender su posición ante los acontecimientos y conocer por vez primera su valiosa reflexión sobre nuestra guerra de 1936. En ellas es patente su alejamiento del fascismo, lo que demuestra definitivamente la falsedad de las injustas acusaciones de que fue objeto. Estas notas consisten en apuntes con vistas a la preparación de un futuro libro que nunca pudo llegar a terminar. Fueron escritas en secreto y han permanecido ocultas durante más de cincuenta años.

A continuación se analiza la diversa información que estos tres textos aportan sobre aspectos biográficos tan relevantes como la infancia, la juventud y los últimos días de vida de Miguel de Unamuno. Asimismo, también se discutirán aspectos relativos a la evolución estilística e ideológica del escritor vasco, ya que la publicación de estos textos viene a poner en entredicho muchas de las concepciones tradicionales que la crítica ha realizado sobre su obra.

## *El misterio inicial de mi vida*

Este es el título del texto inédito de Unamuno recientemente publicado por Laureano Robles. Es un texto que plantea de modo firme la hipótesis del suicidio del padre del escritor. Hasta ahora se había supuesto que el padre de don Miguel —Félix Unamuno— había fallecido de tisis en un balneario vizcaíno. Sin embargo, la íntima conexión existente entre la vida y la obra del escritor vasco lleva a tener que considerar seriamente la hipótesis del suicidio paterno. Especialmente sobrecogedoras son las frases con que comienza *El Misterio inicial de mi vida*: «Nunca podré olvidar, ni aunque lo quisiera, lo que podría llamar con toda propiedad el horizonte terrestre de mi historia íntima, de la biografía de mi alma... De este recuerdo arranca mi conciencia y hasta me atrevo a decir que toda la vida de mi espíritu no ha sido más que un desarrollo de él». A continuación nos narra la escena del suicidio, situándonos en la casa paterna mientras la familia descansa y el padre trabaja encerrado en su gabinete. Esta calma es súbitamente interrumpida por el ruido de un disparo y el posterior descubrimiento del cadáver del jefe de familia con una bala en la cabeza. Al final del tenso relato Unamuno escribe: «Aquella muerte voluntaria, y sobre todo la razón de ella —¿por qué se ha matado?— empezó a ser, sin que en un principio me diese yo cuenta de ello, el misterio inicial de mi vida».

Esta experiencia infantil tan traumática con la muerte parece estar acorde con la preocupación de Unamuno por la inmortalidad y el sentido de la vida. Estos temas marcan la obra filosófica y literaria del escritor vasco. Prácticamente su obra es una reflexión sobre la muerte, sobre la existencia de una vida ultramundana. De este modo, el suicidio del padre vendría a proporcionar la causa de sus reflexiones. De ser cierto el suicidio paterno, y en contra de lo supuesto hasta el momento, no sólo la pérdida de la fe religiosa sería la causa de su obsesión por la muerte.

La hipótesis del suicidio paterno podría explicar algunas curiosidades de su obra tales como el escaso número de referencias en la obra de Unamuno hacia su padre, lo que contrasta con el gran número de ocasiones en las que encontramos referencias a su mujer, Concepción Lizarraga, a su madre, Salomé, o a su hijo Raimundín. También explicaría la reiteración con que aparece en su narrativa el suicidio del padre de alguno de sus personajes. Por ejemplo, en su novela *Niebla*, el padre de la protagonista de la obra se quita la vida tras una desacertada operación especulativa. Idéntica situación vuelve a aparecer en su obra titulada *Una Mujer*.

Un interrogante que plantea el posible suicidio de Félix Unamuno es el porqué de su ocultamiento. Ciertamente, la respuesta a esta cuestión es menos problemática que otras. La familia de clase media acomodada en que Unamuno nace y el fuerte ambiente religioso del Bilbao de principios de siglo, dejan suficientemente claro que la familia guardase el secreto de la desgracia familiar. Probablemente, posteriores investigaciones nos permitirán conocer lo que verdaderamente sucedió. Hasta que ese momento llegue, la aparición del texto nos proporciona una hipótesis sorprendente y muy relevante en el estudio de uno de nuestros escritores más universales.

## La autobiografía de su juventud: *Nuevo Mundo*

Al comienzo de *Nuevo Mundo*, Unamuno expresa su propósito de narrar la vida de un amigo suyo ya fallecido, Eugenio Rodero. Sin embargo, tras Rodero se oculta el propio Unamuno, el cual es el verdadero protagonista de la obra. Rodero recibe una honda formación religiosa. Cuando finaliza sus estudios primarios va a estudiar a Madrid. La gran ciudad le decepciona y se refugia en su mundo interior. En esta situación comienza a leer libros en un intento de racionalizar su fe religiosa. Sin embargo, fracasa en el intento y a consecuencia de ello pierde la fe. Tiempo después fallecen sus seres queridos y tiene que ponerse a trabajar. Estos acontecimientos le

hacen darse cuenta de la dureza de la vida. Un día, de forma casual, entra en una iglesia a oír misa, el ambiente del templo le transporta a sus años de niñez y siente que sus sentimientos morales se vigorizan, y cobra una fe nueva, diferente, libre, sin dogma. A partir de entonces acudirá con regularidad a la iglesia a tomar «baños de pureza juvenil». Más adelante se marcha a Argentina, donde tras unos amores fracasados regresa de nuevo a Madrid. De América vuelve gravemente enfermo. En esta última fase de su vida entabla contacto con Miguel de Unamuno, a quien antes de morir deja unos escritos acerca de su vida y de su pensamiento, uno de los cuales es introducido por Unamuno en la parte final de la novela.

En este breve resumen de la obra pueden apreciarse las grandes similitudes existentes ente la vida de Eugenio Rodero y la de Miguel de Unamuno. El contenido autobiográfico de *Nuevo Mundo* puede ayudarnos a conocer más a fondo algunos de los acontecimientos vitales de Unamuno. Esta novela proporciona una información valiosa sobre la vida de don Miguel en Madrid y las circunstancias en que perdió la fe. Al leer el texto observamos que en la gran ciudad siente la brutalidad de la lucha por la vida, sufre la soledad, ve de cerca la mendicidad y se lamenta de la prostitución. En definitiva, nos transmite la angustia del joven Unamuno al ver cómo se desvanecía el mundo de la infancia y primera juventud, y era sustituido por el mundo más amargo y doloroso de la vida adulta. Es en este contexto en el que hay que considerar el intento de Unamuno de racionalizar su fe religiosa. Probablemente la fe de su infancia no le servía ante los embates del mundo de la gran ciudad, por ello intenta racionalizarla. A consecuencia de no poder cumplir su propósito pierde la fe. Por lo tanto, la lectura de los filósofos dogmáticos —hecho al que el escritor alude en bastantes ocasiones como causante de la pérdida de la fe— sería solamente el paso final del proceso que le lleva a la quiebra de su fe religiosa. *Nuevo Mundo* no sólo es útil para clarificar detalles acerca de la biografía unamuniana, también nos proporciona una información relevante sobre su evolución estilística, de la estética realista a la *nivola* existencial.

## *Nuevo Mundo*: la primera *nivola*

Los análisis tradicionales de la narrativa unamuniana han planteado una evolución desde el realismo de su primera novela publicada, *Paz en la guerra* (1897) hasta que encuentra su propia forma de expresión. Su segunda novela, *Amor y Pedagogía* (1902), vendría a ser una obra de transición hacia su estilo definitivo. Un estilo personal de novelar, para el que nues-

tro autor acuñaría el término nivola, y que según estas opiniones se inicia con *Niebla* (1914) y culmina en *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Sin embargo, tras el reciente hallazgo en 1994 de su novela *Nuevo Mundo*, esta supuesta evolución hacia la nivola es insostenible. *Nuevo Mundo* es, sin duda, la primera nivola filosófica que escribió.

En *Nuevo Mundo*, Unamuno nos enfrenta con la íntima realidad de Eugenio Rodero, que desnuda su alma ante nosotros, prescindiendo de todo aquello que pueda distraer al lector de lo verdaderamente importante. En ella se nos presentan los conflictos íntimos de Eugenio Rodero con toda su crudeza. De ahí la gran tensión que se desprende del relato. En él se cumplen todas las características de la técnica de la nivola, entre ellas, la ausencia casi total de las descripciones, la falta de una precisa localización temporal y espacial, la gran importancia concedida a los conflictos existenciales del protagonista (Eugenio Rodero), la sustitución del tiempo y del espacio por el tiempo íntimo en el que vive el personaje en el ámbito de su conciencia. El mismo Unamuno nos expresa estos propósitos al iniciar la obra: «Queda desde ahora desengañado el lector que busque distraer su ánimo en un relato de ocurrencias de accidentado curso externo. Mi empeño, tal vez no alcanzado, ha sido no referir los pasajeros sucesos de su vida sino en cuanto dieron origen, fomento o asiento a los estables hechos de su alma. Lo eterno es lo que quisiera fijar aquí... y es de esperar llegue el día en que se guste de la representación del profundo drama que en lo hondo del espíritu traman las ideas.» En definitiva, *Nuevo Mundo* es una auténtica nivola, lo que plantea graves dificultades a la hipótesis de una supuesta evolución estilística.

En vez de plantear una evolución desde el realismo hacia la nivola filosófica y existencial, más acorde a la realidad parece suponer que el propósito inicial del genial vasco fue la escritura de nivolas. Según recoge Laureano Robles en la introducción a *Nuevo Mundo*, Unamuno envió el manuscrito a varios editores de Madrid, Bilbao y Sevilla. Los juicios negativos de los mismos, ante lo innovador del texto, posiblemente provocaron que tomase la decisión de no publicarlo y le llevasen a modificar su estilo con la esperanza de encontrar menos resistencias editoriales. Fruto de los intentos de modificación estilística sería la supuesta novela de transición *Amor y Pedagogía*, en la que se entremezclan lo trágico y lo cómico. Durante los dieciocho años que transcurrieron tras el fallido intento de publicar *Nuevo Mundo*, alcanzó el éxito editorial con sus ensayos *Vida de Don Quijote y Sancho* (1904) y *Del Sentimiento Trágico de la Vida* (1913). Sólo entonces se sintió seguro para publicar la nivola. *Niebla* (1914). *Niebla* fue su mayor éxito. A partir de aquí no cesará en el empleo de la técni-

ca de la nivola. Por lo tanto, en contra de lo habitualmente supuesto, las características diferenciales de sus novelas no se deben a una evolución personal sino a la miopía de los editores de su tiempo.

## La filosofía del Nuevo Mundo

En *Nuevo Mundo* están presentes muchas de las concepciones filosóficas que Unamuno desarrollará en ensayos y nivolas posteriores. Entre las ideas filosóficas presentes en su primera novela tenemos: el antidogmatismo, su personal concepción de la fe religiosa, la verdad vital, la idea de un Dios antropomórfico y su oposición a la razón, entre otras. Es probable que sean demasiados temas para una obra narrativa de reducida extensión. Posiblemente éste pudo ser uno de los motivos que tuvo don Miguel para decidir no publicar nunca esta nivola. De hecho, no volvería a agrupar tal cantidad de temas en una sola narración. Sin embargo, poder disponer de un escrito que reúne la mayor parte de sus ideas filosóficas, nos permite obtener una visión global de su obra. Teniendo esto en cuenta, su producción posterior se nos aparece como la ampliación de los contenidos filosóficos presentes en esta primera nivola. Vendría a ser como el punto de partida del que salen los distintos caminos que constituyen las diversas obras que irá publicando hasta el final de su vida.

Es interesante comprobar lo elaboradas que tenía sus concepciones filosóficas en una fecha tan temprana como la de la redacción de *Nuevo Mundo* (1895-1896). Por ejemplo, su concepción de la fe aparece bien establecida. Defiende una fe viva, libre y ardiente, sin caparazón dogmático alguno, una fe sobre todo en la realidad, en la sabiduría que salva. Desea una recuperación de la fe infantil, una fe que una y vivifique todos nuestros propósitos, dándonos ilusión y esperanza. En *Nuevo Mundo* es quizá donde se nos presenta de manera más personalizada su fe. El carácter vivificante de la misma, se expresa con claridad en las sensaciones de Eugenio Rodero cuando abandona el templo: «Salió a la calle y al recibir su fresco en los ojos y su rumor en los oídos pareciéronle a su vista que salían de la penumbra los hombres, cuerpos gloriosos amasados con luz y líneas puras. El aura de su niñez vivificaba al mundo, su luz tenue lo iluminaba, sentíase con sentimientos filiales hacia todos...»

Su oposición a todo tipo de dogmatismo queda igualmente patente en esta primera nivola. Equipara el dogma a la muerte. Afirma que la ley oprime a la sociedad impidiendo a las personas alcanzar su ideal personal. Respecto al dogma religioso opina que lleva a la muerte de la fe. Cree

además que el dogma, el precepto, engendra la tentación o la violación de la ley. Para don Miguel sólo la ruptura del dogma y la búsqueda personal permitirá alcanzar la verdadera armonía. El tema del dogmatismo volverá a ser objeto de interés de Unamuno en su obra posterior. Es el caso de su ensayo «La Ideocracia» (1900), o del ya citado *Vida de Don Quijote y Sancho*. En esta incipiente nivola, Unamuno expresa por primera vez su intención de luchar por la verdad en todo tiempo y lugar. Y ello aunque pueda traer dificultades. Tal propósito no se quedó en meras palabras, llevándolo muchas veces a la práctica. Muestra de ello son las dificultades que su sinceridad le acarreó durante la dictadura de Primo de Rivera y durante la guerra civil, tras su valiente enfrentamiento con el general Millán Astray. Es, sin duda, un ejemplo de la coherencia personal de nuestro escritor.

## La crisis de 1897

*Nuevo Mundo* puede contribuir a evaluar el verdadero alcance que la «crisis espiritual» de 1897 tuvo sobre la obra del gran escritor. Meses antes de producirse la misma había nacido Raimundín, el tercer hijo de su matrimonio con Concha Lizarraga. Este niño sufrió un ataque de meningitis tuberculosa, la cual le conduciría a padecer una hidrocefalia incurable. A don Miguel la enfermedad de su hijo le produjo una gran amargura, sintiéndose culpable por haberle traído a la vida. Esta amargura fue causa de la crisis que se desató una noche a finales de marzo de 1897. Esa noche Unamuno se siente muy angustiado, tiene un gran dolor en el pecho y cree que va a morir. Su mujer se despierta asustada por el llanto incontenible de su marido. Cuando doña Concha se hace cargo de la situación, le abraza, le acaricia y le pregunta: «¿Qué tienes, hijo mío?» don Miguel intenta responderle, pero no puede hablar, no puede expresar su sentimiento de culpabilidad por haber dado vida a su hijo Raimundín. Una vez que empieza a ceder su angustia, se levanta de la cama, abandona su casa y se encamina hacia el convento de los dominicos de San Esteban. Cuando los mojes abren la puerta les sorprende encontrar a don Miguel, y más sorprendidos se sienten todavía cuando les pide quedarse con ellos. El escritor permanecerá durante tres días rezando en una celda del bello convento salmantino.

En mi opinión, los críticos han dado una excesiva importancia a esta «crisis espiritual». Ellos han considerado que a partir de este acontecimiento nace un nuevo Unamuno. Moriría el Unamuno erudito, racional y socialis-

ta, y nacería el Unamuno pasional, irracional y cristiano. Creyeron que la crisis influyó en su narrativa llevándole a abandonar la estética realista y conduciéndole a la nivola filosófica. Sin embargo, ninguna de estas suposiciones puede ser mantenida tras el hallazgo de *Nuevo Mundo* y tras una lectura atenta de su *Diario Íntimo* (1967).

En *Nuevo Mundo*, novela escrita con anterioridad a estos acontecimientos, ya descubrimos al Unamuno pasional y cristiano que se suponía posterior a la crisis. El verdadero influjo de este episodio vital, más bien, se concretó en su fallido propósito de profesar el catolicismo. Intentó mediante su acercamiento a la Iglesia Católica volver a la fe dogmática de su niñez. Este es el empeño que narra Unamuno en su *Diario Íntimo*. Por lo tanto, la crisis no provoca un cambio en sus posiciones filosóficas, simplemente provoca el intento de acercar sus tesis al catolicismo. Tampoco influye la crisis en su obra, ya que en *Nuevo Mundo* están presentes las características de la nivola filosófica. En definitiva, las creencias tradicionales sobre la excesiva repercusión de este acontecimiento en su obra deben ser modificadas. Por el contrario, debería prestarse mayor interés a los cambios ideológicos que el autor experimenta mientras realiza sus estudios universitarios en Madrid y a los años que preceden a la crisis.

## El misterio final de la vida

Al igual que ocurre con los juicios acerca de la crisis de 1897, también deben ser modificadas las opiniones críticas que le acusan de colaborar con el bando franquista en la guerra civil española. Su actuación en la contienda —otro de sus misterios biográficos— fue silenciada por el bando que salió vencedor del conflicto, y caricaturizada y distorsionada por el bando perdedor. Como se señaló al inicio del presente artículo, la publicación del texto *El Resentimiento Trágico de la Vida* proporciona una ayuda inestimable si se desean conocer las motivaciones del comportamiento de Miguel de Unamuno ante los tristes acontecimientos históricos de 1936. Permiten, en definitiva, romper con el misterio que ha envuelto y tergiversado el final de la vida del escritor. Tras la lectura de las «notas» es muy difícil poder criticar su comportamiento durante el conflicto fratricida. Al leer las mismas puede apreciarse lo alejado que estaba del bando nacional. El conocimiento de su visión sobre la guerra, puede ser hoy justamente valorado. Su mensaje contra todo tipo de dogmatismo sigue estando de actualidad en el mundo de nuestros días. Por lo tanto, debe ser tenido en cuenta.

## La interpretación unamuniana de la guerra civil

Para Miguel de Unamuno la guerra se produce debido a que el pueblo español ha perdido la fe, lo que ha provocado la desesperación ante la vida. Al perder la fe religiosa se la sustituyó por la ideocracia. La ideocracia o tiranía de las ideas es una forma de pensar dogmática en la que la crítica no se permite, Unamuno considera que tanto el clericalismo, como el marxismo o el fascismo son distintas formas de ideocracia.

Los españoles que caen bajo la tiranía de las ideas no dudan de sus pensamientos y odian a todo aquel que no los comparte. Así nace el *resentimiento*, el odio hacia el contrario y la envidia. El resentimiento provocado por el marxismo y el fascismo se extendería en nuestro país como un terremoto, transformando a los españoles en verdaderos bárbaros. Tanto el bando fascista como el marxista son grupos cerrados, en los que sus componentes arrinconan su inteligencia crítica, aceptando dogmáticamente sus planteamientos. En cuanto al bando nacional-fascista Unamuno denuncia que han convertido al Evangelio en algo despreciable, creando una religión ideocrática y haciendo de Dios la última superstición dogmática. Los comportamientos falangistas, sus emblemas, sus gestos, los define como una liturgia esperpéntica.

Para don Miguel ambos bandos son iguales, tan española es la España del bando nacional como la del bando republicano. Por tanto, no existe la Anti-España contra la que dicen luchar. La guerra civil es un enfrentamiento de todos contra todos, un suicidio de España. En un intento de conjurar este peligro gritará una frase del Padrenuestro. «Venga a nos Él tu reino». La misma frase era invocada cuarenta años antes en su novela *Nuevo Mundo*. Al igual que en aquella ocasión, Unamuno pide una vuelta de la fe, una fe verdadera y no la dogmática del bando fascista. Sólo la recuperación de la fe, y la consiguiente esperanza en la vida eterna, permitiría acabar con las ideocracias que llevan al enfrentamiento y que en nuestro país han provocado la guerra. Este es, a grandes rasgos, el mensaje de Miguel de Unamuno sobre nuestra lamentable guerra civil. La defensa arriesgada que el gran escritor hizo de sus planteamientos ante Millán Astray, muestra una coherencia total entre vida y obra. Una coherencia manifestada ya desde su primera nivola, *Nuevo Mundo*, escrita mucho tiempo antes del conflicto, en la que propugnaba la defensa de la verdad en cualquier circunstancia, tiempo y caso, sin tener en cuenta las consecuencias.

A primeras horas de la tarde del 31 de diciembre de 1936, fallecía don Miguel. El diagnóstico médico fue congestión cerebral. Pero, como afirmó Ortega, la causa real de la muerte fue el mal de España.

## Conclusión

Tras el análisis realizado a *El resentimiento trágico de la vida*, *Nuevo Mundo* y *El misterio inicial de mi vida*, es manifiesta la gran cantidad de información presente en estas obras. Al margen de su valor literario, estos textos poseen un gran valor histórico. La información que proporcionan indica que nuestra interpretación de la figura de Unamuno no está finalizada. Por ello, es necesario reconsiderar opiniones tradicionales que se creían inalterables y estar abiertos a los resultados de futuras investigaciones. En concreto, la supuesta evolución estilística y filosófica del escritor vasco debe ser puesta en entredicho. Ni es defendible una supuesta evolución del realismo a la nivola y quizá sea también conveniente empezar a plantear una nueva interpretación de su filosofía. Asimismo, debe prestarse una mayor atención a los acontecimientos de su infancia, a los años anteriores a la crisis de 1897, y a sus últimos meses de vida. En definitiva, toda esta nueva información proporcionada por estos textos debe contribuir para que en nuestra época se logre una nueva visión de la vida y la obra de Miguel de Unamuno.

## Bibliografía

FEAL, Carlos (1991), «Estudio», en Miguel de Unamuno (1991). *El Resentimiento Trágico de la Vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas*, Alianza Tres, Madrid.

GARCÍA BLANCO, Manuel (1965), *en torno a Unamuno*, Taurus, Madrid.

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1986), *Agonizar en Salamanca. Unamuno (julio-diciembre 1936)*, Alianza, Madrid.

GULLÓN, Ricardo (1976), *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid.

MARÍAS, Julián (1943), *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, José (1937), «En la muerte de Unamuno». En Antonio Sánchez Barbudo (1974), *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid.

ROBLES, Laureano (1996), «El sentimiento trágico de la muerte», *ABC Cultural*: 16 de agosto de 1996.

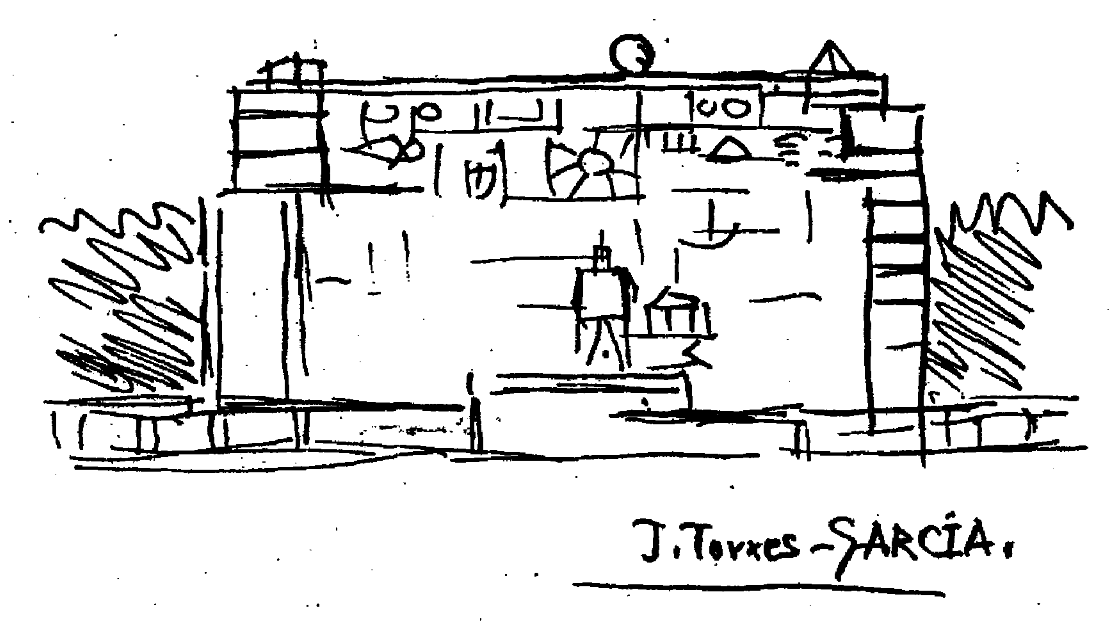
RUDD, Margaret Thomas (1963), *The line heretic: A biography of Miguel de Unamuno y Jugo*, University of Texas Press, Austin.

SHAW, Donald (1977), *La generación del 98*, Cátedra, Madrid.

UNAMUNO, Miguel de (1971), *Obras Completas* (9 vols.), Escelicer, Madrid.

UNAMUNO, Miguel de (1991), *El Resentimiento Trágico de la Vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas*, Alianza Tres, Madrid.
UNAMUNO, Miguel de (1994), *Nuevo Mundo*, Trotta, Madrid.
UNAMUNO, Miguel de (1996), «El misterio inicial de mi vida». *ABC Cultural*: 16 de agosto de 1996.
ZUBIZARRETA, Armando F. (1970), *Tras las huellas de Unamuno*, Turner, Madrid.

aquí la Cosmoplastia tendrá andamiento. —Yo creo que debería fusionarse a nuestro Instituto de Arte Constructivo —dijo el viejo organizador. —Me parece justo —dijo el joven organizador— puesto que ambas teorías se fundan en lo universal y tienden a crear un nuevo clasicismo.
— Otra persona que estaba allí —de aire tranquilo, color sano en la cara y atención despierta, de mediana edad y así mismo de estatura y de complexión, y usando lentes, dijo: Pues séllese tal alianza frente al primer monumento constructivo de la República. —¿Qué sería tal monumento? —dijo Terebrante. —Una obra en granito, erigida en uno de nuestros parques —dijo el viejo organizador.




Montevideo 16 de Diciembre de 1941.

# CALLEJERO


J. Torres-GARCIA
LA CIUDAD
SIN NOMBRE
CAFE
HERRI
5
BRUXEN
OYAMA
PUND
31
FIRE
N
MONTE VIDEO
1941

# Octavio aquí y ahora

*Gonzalo Rojas*

*Defunctus adhuc loquitur*, decían los romanos: todavía nos habla el muerto, y en el caso de Paz, uno debiera callarse. Leerlo, releerlo. Lo demás es foto pobre: (*tan lúcido que era, tan mexicano mágico, tan entero*). Nostalgia aparte, permítame el lector esta imagen movida sobre el que hace apenas un año salió de esto, y aún respira con nosotros. Yo también me estoy yendo.

Todavía me parece estar ahí en el Palacio de Bellas Artes de México aquel mediodía de abril del año anterior, cuando me fue dado decir esas palabras ante el túmulo de Octavio Paz, después de las de Enrique Krauze, y previas a las del Presidente Zedillo. No hubiera soñado ese privilegio en un minuto tan aciago para las letras de nuestra América, y para la lengua toda.

Alguna vez habré escrito que él es un precursor de lo distinto al cierre de este siglo que se va con nosotros; un fundador estricto. Un pensador de esta lengua que tanto amamos. Eso es, y más, un poeta necesario, lo mismo en nuestra España que en nuestra América.

Volviendo al episodio del túmulo, dije allí lo mío espontáneo y parco, como me correspondía, sin patetismo ni asfixia. Horas antes alcancé a verlo en esa caja mortuoria en el Palacio Alvarado en un brevísimo velatorio, y literalmente hablé con él. ¿Y esto era el Mundo, Octavio? Tanto en la capilla fúnebre como en la ceremonia oficial le dije lo mismo de lo mismo en la vibración de lo efímero, frente a lo imperecedero de su obra –«De veras, hermano mío, somos un parpadeo en la historia»–.

¿Cuándo lo conocí? Leyéndolo en pie como toda mi generación y releyéndolo en *El Arco y la Lira* y *El Laberinto de la Soledad*, y creo haber sido el primero en escribir en mi país, casi con vaticinio, sobre sus admirables ejercicios, del 50 adelante.

Pero el primer conocimiento de su palabra data de 1942, en aquel ensayo suyo *Poesía de Soledad y Poesía de Comunión* en el que ya germina el humanista y el pensador. Más tarde lo encontré en su México en abril de 1959, a mi regreso de mi primer viaje a China. Lo muy singular es que en la misma semana pude dialogar con las dos estrellas mayores del México

contemporáneo: Alfonso Reyes, en su domicilio de Benjamín Hill, y este Paz en la Secretaría de Relaciones. Lo que me fascinó desde el principio fue la destreza de Octavio para hilar y deshilar pensamiento, su dominio dialéctico y esa especie de disponibilidad para oír al otro y entrar mágicamente en lo *Otro*, lo que no impedía la sana intransigencia que de repente me recordó a la de Breton. No es que habláramos de surrealismo aquella vez, pero el azar objetivo funcionó con encanto. Cuánta lozanía, cuánta conciencia crítica del lenguaje, cuánta vivacidad en esos encuentros en mi hotel de la calle Jesús Terán número 35 o en las calles de su México D. F. caudaloso que por cierto no llegaba como ahora a los 25 millones.

Por él conocí en persona a los más pintados exponentes de la plástica, la música y las letras de México de esos días. Todo ello al margen de la academia por supuesto, que nos hartaba por igual a los dos. Recordamos la hermosa clave de Apollinaire sobre la tradición y la invención, la aventura y el orden, y ahondamos en su idea de la tradición de la ruptura. Si me cautivó su disposición receptiva, me fascinó su gracia disidente. Parece que en él había encarnado esa propuesta de André Breton: «Je ne suis pas l'homme de l'adhésion totale».

Así pues todo se me dio como un pacto en la defensa de la poesía a la intemperie, fuera de toda consigna; mi talante igualmente disidente coincidía en buena medida con el suyo. No hablamos mucho sin embargo en cuanto a hablar, aunque dialogamos hondo, por dentro. Conservo sus cartas; no todas, lástima, pero ahí sigue ardiendo la misma lucidez.

Cuando la matanza del Tlatelolco, me escribió desde Nueva Delhi instándome a que difundiera en América del Sur aquel poema áspero, lo que naturalmente hice, con admiración al *poeta - conducta* que sembraba libertad en la cabeza de todos los jóvenes de la Patria Grande. O, por lo menos, del otro México que somos todos.

Pasó el tiempo y fuimos encontrándonos una y otra vez por el mundo hasta que en 1984 concurrí al homenaje al joven septuagenario que me pareció más lozano que nunca.

Me honro con haber colaborado lo mismo en *Plural* que en *Vuelta*, aunque mucho más en *Vuelta*; pero me honro todavía más con haber nacido y escrito en el mismo horizonte de tiempo del gran mexicano incesantemente resurrecto. Suele decirse que los grandes escritores pasan por un *inferno* necesario y purificador, de décadas y décadas, hasta establecer su jerarquía y entran así en un plazo de ocultamiento como decía Breton del surrealismo mismo cuando los críticos hiperlúdicos decretaron la defunción del movimiento. ¿Qué más, qué más? No lo veo muerto. Y por lo menos *me es* a mí como ninguno de los paisanos de mi plazo. A Huidobro le costó vol-

ver pero volvió. Borges está volviendo a cada instante y no por la miseria de la efemérides. ¿Quién no cumple cien años? Todo esto, claro, hablando de tres que se parecen en más de algo, por poetas del pensamiento, sin excluir a veces el desgarrón afectivo.

En cuanto a Paz, no. No lo veo muerto. Él no tenía nada que ver con la vejez ni con la muerte.

Escribir sobre él con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible y estoy haciendo mías las palabras que él dijera sobre André Breton, quien en tanta medida nos unifica y nos enlaza en el proyecto de la gran búsqueda del comienzo, de la Palabra del principio, sin mancha ni pecado original. Alguna vez escribí que los poetas son niños en crecimiento tenaz. Octavio fue ese niño, Borges también lo fue con sus 100 años a cuestas aunque de otra dinastía, Huidobro, Matta, Vallejo, Darío mismo un poco antes. El *to be* del inglés viene del germánico remoto *bhou*, que significa crecer. De modo que cuando *somos* más bien *crecemos*.

Por eso y por nuestra filiación surrealista disidente –en su caso y en el mío– lo saludé con un ejercicio arbitrario y necesario a la vez, como toda poesía, al cumplir los 77. ¿Quién no sabe que el 3 es el número de Occidente y el 4 el de América precolombina?

Ese texto, casi escrito al dictado automático, dice así:

## Urgente a Octavio Paz

77 es el número de la germinación de la otra
Palabra, en lo efímero
de la vuelta
mortal
con tanto Octavio todavía
por aprender del aire, con tanta ceiba
libre que uno pudiera ser, si uno pudiera
ser ceiba en la tormenta con exilio
y todo en la germinación del número

de esta América de sangre con ventisquero
y trópico y grandes ríos
de diamante, sin más tinta
que esta respiración para escribir tu nombre más allá de las nubes
de México ciego hasta cómo decirlo
el otro México que somos todos cuando la aorta
del amanecer abre ritual el ritmo de las violetas

carnales de la poesía, las muchachas de bronca que marchaban airosas al sacrificio

desnudas al matadero por nosotros antes de parirnos
altas en su doncellez hacia lo alto de los cóndores

desde donde jugamos mientras caemos página
tras página en este juego de adivinos
del siempre y el nunca de las estrellas y tú te llamas por ejemplo
77 ángeles como Blake y yo mismo me llamo
77 especies de leopardos voladores porque es justo que el aire
vuelva al aire del pensamiento y no muramos
de muerte y esto sea el principio Octavio
de otro principio y otro, y además no vinimos
aquí a esto.

¿Cuánto quedará de sus libros innumerables?, ¿cuánta letra acostada en esos yacimientos de oro y aluminio, y alguna escoria?, ¿veinte títulos? ¿diez? ¿O menos, o qué importa? El poeta es fuego, la palabra estopa: viene el viento y sopla, como el hombre y la mujer cuando se aman, y no sirven de nada los *3.000 webs* en el Internet. Que lo digan los griegos inmortales: 20 líneas, Safo; cuatrocientas escasas, Heráclito divino. Pocos han hablado con el Hado por nosotros. El habló. Neruda habló. Octavio habló desde la vivacidad y la transparencia. A ver, inventemos un juego, surrealista o no. Dibujemos dos líneas en el aire, como en cruz: la horizontal se llama pathos y experiencia; la transversal o vertical, que la corta, es la cuerda del pensamiento, ese logos difícil. Instalemos esa brújula en el aire y situemos algunos nombres de nuestros próceres poéticos. La vertical Norte - Sur, o del pensar hiperlúdico registra la vivacidad imaginaria y la conciencia crítica del lenguaje: Huidobro, Borges, Paz, la gracia, el destello del humor; la horizontal (Este - Oeste) la gravedad, el peso, la «terribilità», el desollamiento del *no sé*: Vallejo en una punta y Neruda en la otra, ¿dónde situar a otros grandes, a Darío, por ejemplo?; ¿más poeta del pensar que de la Existencia? ¿Y la Mistral, de las *Materias*? ¿Y los más próximos?

Un juego, y nada más. En todo caso Octavio es del dominio lúcido como Huidobro y no del *sucede que me canso de ser hombre*, en la vertiente de la asfixia existencial.

A un año de su muerte no hace sino crecer. Esto quiere decir que no hace sino ser y más ser como los alerces, de los grandes alerzales del sur. Parecerá irrisorio pero el año 97, sobre octubre, quisimos traerlo a este sur del

mundo, con la Universidad Nacional Andrés Bello, y él mismo quiso. Hasta pensó leer su poesía al pie de los lagos y los volcanes mistralianos. Nunca vino al país de los extremos, y sólo llegó hasta Buenos Aires. Tampoco hubiera aceptado transar con su presencia en el plazo de las vergüenzas vitalicias.

Eso me lo dijo en persona el 84 y mucho antes cuando mi exilio en Rostock –Alemania Oriental– del que alcancé a salir casi raspando, ligeramente malherido. Fue el momento en que obtuvo con esfuerzo un trabajo académico estable en México para mi mujer y para mí, aunque por último termináramos anclando en Caracas.

Con Octavio pasa como con todos los poetas de veras: no basta con amarlos, hay que merecerlos, esto es, leerlos y sobre todo releerlos. ¿Qué no he aprendido o reaprendido en él? Somos del mismo aprendizaje y él –en esto de irse– se me habrá adelantado unos tres minutos, todo lo más. Los dos aprendimos a nadar en la clasicidad áurea, como Darío, en el simbolismo, en la ritmicidad del gran mestizo y en las vanguardias turbulentas, pero el mayeuta fue él. ¿Quién ha escrito un ensayo como *Literatura de fundación*, aparecido en *Lettres Nouvelles* en 1961, o su entrada en el imaginario de Darío en esa pieza memorable que es *El Caracol y la Sirena*, firmado en Nueva Delhi el 64; o sus portentosos estudios sobre el surrealismo? Hablando de esto último, pienso que los dos surrealistas máximos fueron dos disidentes de él: el mexicano Octavio Paz y el chileno Roberto Matta, pues en ellos encarnó de veras el espíritu del surrealismo en cuanto ambos alumbrados vislumbraron el caos primigenio y sembraron la libertad en la cabeza de los locos de este siglo (y ya se sabe que los locos somos hijos de Dios), y los dos amaron al hombre entero que algún día vendrá después del descuartizado que somos. Y los dos siguen siendo tábanos incesantes. Algo sé de lo vivo y de lo muerto del movimiento hijo de Dada y nieto del gran romanticismo alemán, por desollamiento personal.

El otro sábado leí en la Revista de Libros de *El Mercurio* un extenso informe sobre la peripecia de Mandrágora allá por 1938, que no pasó de ser un ejercicio más bien libresco del pensamiento de Breton en el país. Yo mismo anduve en eso a los veinte años y ya a los diez minutos me sobrevino el hastío de lo hechizo, lo artificioso y lo postizo y salí disparado en busca de aire como quien cambia casa habitada por deshabitada y fui a parar a las cumbres de Atacama. La cosa estaba ahí, con la imaginación y el léxico portentoso de los mineros ignaros y no en los días sedentarios de la Biblioteca Nacional ni en los cafetines literarios de mala muerte. El Mapocho no daba para Sena. Lo distinto es distinto. De eso hablé largo muchos años después con Alejo Carpentier que tuvo una experiencia semejante y escribió *Los*

*pasos perdidos*. La parodia latinoamericana del grupo surrealista parisino la hicieron mucho mejor en Lima un Emilio Adolfo von Westphalen, un César Moro, un Jorge Eduardo Eielson, más lozanos y austeros que los engreídos de la Fuente Iris, de Santiago; y, desde luego, el gran Aldo Pellegrini de Buenos Aires, médico psiquiatra y poeta como el mismísimo Breton, un verdadero adelantado que fundó –ya en 1928– la revista *QUE*, sin olvidar el equipo de México que incluyó por cierto a Octavio Paz.

Pero eso no lo dicen los comunicadores mal informados. Ni lo saben. Lo que quiero decir es que el surrealismo genuino fue una «peste sagrada» del siglo –una peste por demás saludable en el plazo de entreguerras (1918-1938)– *l'imagination, l'amour fou et la liberté*, y los únicos surrealistas fueron Roberto Matta y Octavio Paz entre nosotros.

A otra cosa. Ya estarán viendo mis lectores que les voy hablando de todo como al desgaire. Lo cierto que no vine como docto –de eso tienen de sobra en la academia– sino acaso como un *bárbarofonón*, un aprendiz de poeta, si es que lo soy. Así fue cómo me aceptaron que viniera. Claro que pude haber sido fiel a la pauta de los informes lúcidos como lo hice tantas veces en más de medio siglo de enseñar teoría literaria, pero preferí el zumbido en el homenaje a Octavio. Por supuesto que no hay cátedra de zumbido aunque debería haberla, pienso yo. Para oír y reoír por dentro el largo parentesco entre las cosas que él supo descifrar como ninguno, pues cuanto parece caos y dispersión es red y todo es cosa de pactar con el asombro, como los niños. Es lo que intentamos los aprendices del abismo, físicos o poetas, porque la cosa es entre todos. La imaginación es la misma y acaso todo puede llegar a ser uno. Dicen que el siglo se va, que el milenio se va. ¿Cuál milenio, cuál siglo, de la era de qué? Pregúntenle a las piedras. Porque parece abuso eso de las tijeras arbitrarias para cortar el tiempo, ¿de dónde vino la certidumbre? Para la risa tanto candelario. Por otra parte nadie es profeta en ninguna tierra y se acabaron los Nostradamus, pero ¿cómo irá a ser la nueva ventolera; de este 99 al otro 99 y dónde andarán *El Arco y la Lira* en esas fechas? Miren, por ejemplo, lo que piensa el Stephen Hawking que anduvo por aquí hace algún tiempo. Tres cosas es lo que piensa: 1) que, en menos de 100 años, la manipulación genética dará vida a seres humanos de constitución casi impensable; 2) que las computadoras progresarán hasta alcanzar la misma complejidad de la mente humana, y 3) que para que haya germinación humana no será necesario el sexo; ni el esperma ni el útero. Es como para creer que hasta la madre está en discusión. Utopías y más utopías.

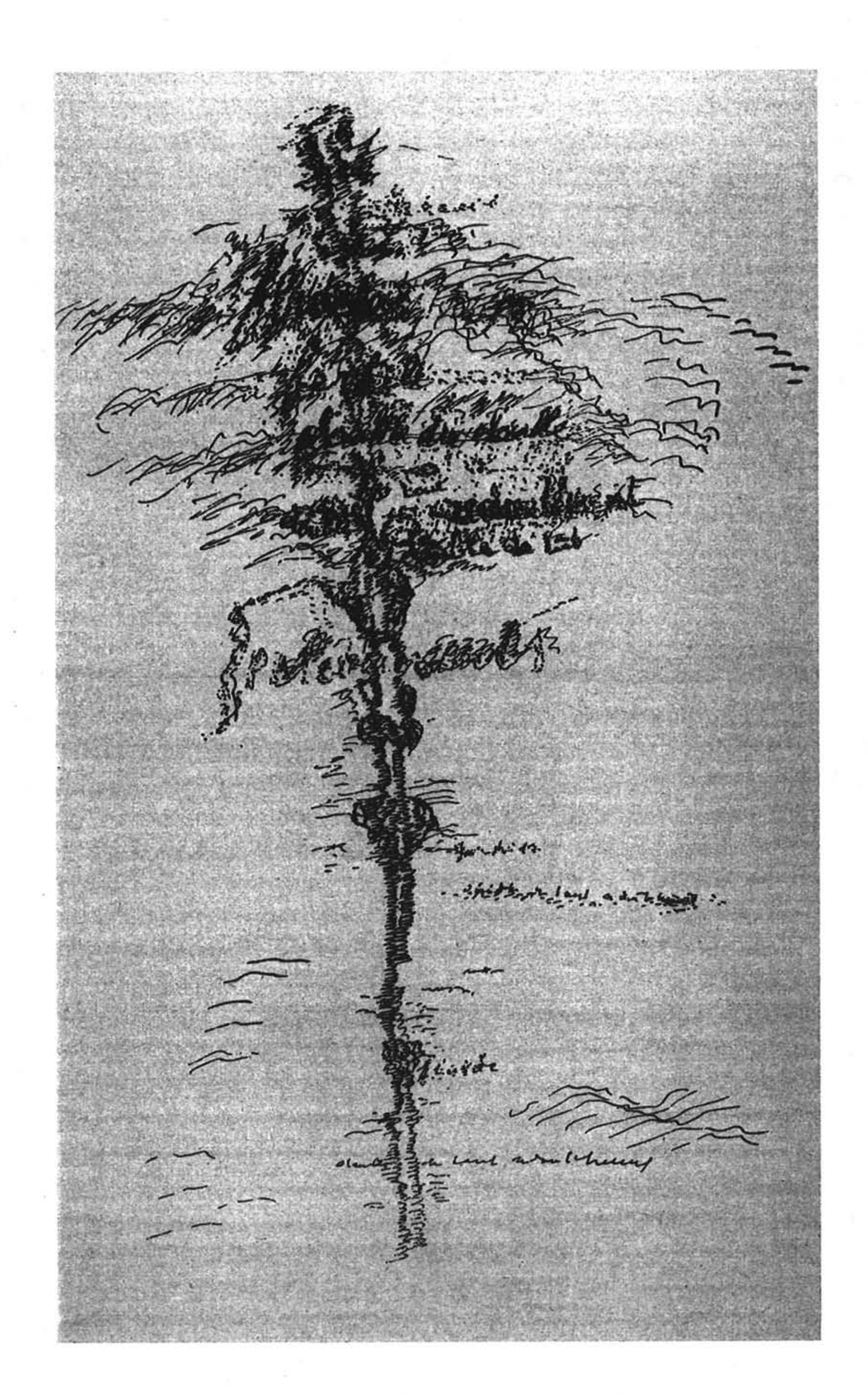
Los poetas hablando de poesía nueva, dijo una vez Cyril Connolly, «chacales gruñendo en torno de un manantial seco». No fue el caso de Paz. Dije

acaso demasiado sobre aquel plazo genealógico de nuestra invención poética con los nombres progenitores, y demasiada insistencia en ese 38 de nuestros veinte años. Pero no contábamos en el minuto ilusorio de esa mocedad con que al cabo de 35 años –cuando la república asesinada, como adelantó de Rokha con su designio vaticinante– nos matarían sangrientamente la nieve.

Tal vez hablé mucho de Huidobro, quien se me da tan próximo a Octavio en el aire de lo hiperlúdico. En efecto, no he conocido a otro que sembrara más libertad en mi cabeza de muchacho. Aunque *sí*, otro. Otro mucho más joven y más próximo a mi talante, cuando leí en el *Hijo Pródigo* aquel ensayo que todavía leo –*Poesía de Soledad y Poesía de comunión*–. Ya estaba ahí el otro grande entre los fundadores de veras, el sigiloso y prodigioso Octavio Paz, que soñaba y pensaba como ninguno de los jóvenes en aquella hora del continente.

Ya estaba ahí ese precursor de lo distinto –como dije al principio– al cierre de este siglo que se va con nosotros: Un fundador estricto. Un pensador en esta lengua que tanto amamos. Eso es él, y más. Un poeta necesario, lo mismo en nuestra España que en nuestra América.

Me honro con haber nacido y haber escrito en el mismo horizonte de tiempo del mexicano, y con haber publicado mis textos en *Plural* y *Vuelta*. Una vez escribí ese «Urgente a Octavio Paz» en mi libro *Del Relámpago*. Ahí le dije casi todo. De veras, hermano mío, somos un parpadeo en la historia.



Henry Michaux: *Dibujo mescalínico* (1959)

# Henry Michaux o el impulso vital

*Marianela Navarro Santos*

Del 22 de abril al 28 de junio de 1998, la «Tecla Sala» del Ayuntamiento de Hospitalet, en Barcelona, fue testigo de un hecho artístico singular: la primera muestra de setenta obras de Henry Michaux, todas ellas pertenecientes a su serie de dibujos mescalínicos y que comprende, además de los realizados bajo el efecto de esta sustancia alucinógena, entre 1954 y 1959, los post-mescalínicos o de «reagregación», llevados a cabo entre 1966 y 1969. Si la precipitación y el vértigo relampagueante que domina los primeros ceden en los postmescalínicos, si en estos últimos el flujo dibujante resulta algo más controlado, semejante expansividad y delirio del trazo, análogas indeterminaciones nerviosas, ramificadas por doquier y hasta el arrebato en febriles y minuciosas nervaduras irisadas, nos sitúan ante el mismo *horror vacui* de Henry Michaux, un artista –por definición– *dépaysé.*

Henry Michaux es, en España, un hombre generalmente poco conocido, del que se tienen ciertas informaciones y al que en ocasiones se cita, eso sí, bajo la estricta categoría del autor secundario, de segundo orden. A pesar de contar con admiradores tan célebres como Octavio Paz y Jorge Luis Borges –este último traductor de *Un barbare en Asie*–, son escasos los lectores que conocen toda su obra ensayística y poética, aún cuando comienza a gozar de amplia traducción española. En lo que concierne a su obra plástica, cada vez más apreciada a nivel internacional, nuestro país le ha concedido escaso predicamento, y todo ello a pesar de las exposiciones individuales del año 1993, en la madrileña galería Jorge Mara o en el IVAM. Participa, pues, de esa doble vocación –poesía y artes plásticas– que se instituye ya como síntoma inherente al arte moderno. Junto a las figuras de Strindberg, Apollinaire, Jean Cocteau o García Lorca –todos ellos, con una obra literaria de autoridad indiscutible, mantienen su faceta dibujística en los aledaños del beneplácito de una minoría de entendidos y refinados coleccionistas– Michaux hereda la línea libre del Kandinsky de los años 1910 al 1920 y los sutiles alineamientos esquemáticos de Paul Klee, fundamentos de los que extrae su personal grafismo, esa inclinación del trazo que deviene texto-lienzo, pintura que cincela, esculpe e inscribe signos. Sin embargo, la pintura de Henry Michaux parece distinguirse del panorama

general por su disidencia, su manera de ser-en-confrontación, con esa extrañeza que ya desde su infancia se le revelaba y de la que deja constancia en su diario, escrito, curiosamente, en tercera persona: «Su manera de vivir al margen, su naturaleza de huelguista da miedo y exaspera». De ahí que, si se le han atribuido influencias tachistas, y se le ha adscrito al movimiento de abstracción lírica de la postguerra, su obra queda siempre desmarcada, ignorada e ignorante de la taxonomía sistemática del crítico, insolente en su desenfado y en su visión «desenfocada» de lo artístico. El potencial visionario de sus dibujos, muy distinto al de Goya, Víctor Hugo o Alfred Kubin, se da cita en forma de una incierta «supra» o «infra» realidad: las texturas, carentes de toda consistencia, se desparraman dúctiles, ya tejidos meándricos o zigzagueantes, las formas deformantes se diluyen, y los rostros apenas esbozados afloran –miríadas de ojos– aquí y allá; rizomas, enjambres, verdaderas congestiones de tinta estallan en prolíficos universos pulvisculares. Una y otra vez atisbamos, a través de estos dibujos, la silenciosa pero espasmódica, tenebrante y agitada presencia de un mundo en permanente aluvión, la constante afluencia de imágenes presas de la alucinación, de la visión enajenada y deleitosa del mundo.

* * *

El lacónico y contemplativo Luis Cernuda de *Ocnos*, se lamentaba, ante el vuelo de los pájaros –los príncipes de la ubicuidad para Saint-John Perse– de la imposibilidad física de sus ojos para captar la agitación veloz de sus alas en vuelo, ese leve parpadeo de plumas que su mirada recibía hecha suspensión, y que les otorgaba tal ingravidez y celeridad de movimientos. Toda la obra de Michaux, literaria o plástica, indaga, sufre y se subleva dramática contra una concepción convencional del espacio y del tiempo, aceptadas sin la menor discusión. Su mirada, intolerante y algo soberbia, evoca el loco extravío de Johnny, el saxofonista de Julio Cortázar, convencido de la fluctuación continua del tiempo, *perseguidor* de elásticos instantes eternizados, vividos en la intimidad de la droga y de su música, las únicas capaces de redimirlo del tiempo del reloj. En el caso de Michaux, es la experiencia mescalínica la que le permite abstraerse del tiempo «normal», cruzar el primer umbral de aceleración y adentrarse en la pulsión misma del instante, acoplándose así al tiempo real del pensamiento. Su obra es el testigo de tal accesis, el testimonio sincrónico, imperfecto y desaliñado de esa acción frenética, la fugitiva manifestación de *l'aventure d'être en vie*.

Una de las últimas creaciones del poeta, dibujante, dramaturgo y siempre melómano Jean Cocteau fue cinematográfica. El cine supuso para este

prestidigitador e ilusionista de la palabra –acróbata, *clown* y funámbulo de las artes donde los haya, tal es el ludismo y la tensión circense de sus obras– la culminación artística de todos sus tanteos, una ventana abierta a lo excepcional, «el único arma de precisión que permite matar a la Muerte»[1]. Su concepción del cine dista mucho del uso convencional y publicitario, reproductor de una historia –sea ésta real o ficticia– de manera más o menos equilibrada, verosímil, normalizada, y asume las experimentaciones surrealistas de Buñuel, Dalí, Man Ray o Dziga Vertov. De ahí el isocronismo a que somete su escena sádica –el descorazonamiento de un niño– grabada en tres planos, luego «acordados» de forma contradictoria. También Henry Michaux indaga en este campo, sobre la idea de Eric Duvivier de recrear ante el espectador la percepción alucinatoria de un individuo bajo los efectos del hachís y la mescalina. De su reflexión en este sentido surge un texto, *Images d'un monde visionnaire*, leído y grabado por el propio artista en su estudio. Indefectiblemente, todos los avances técnicos que el cine ha conocido –su vertiginosa capacidad para realizar montajes ultrarrápidos y la deconstrucción de las tres unidades consabidas (cesación de todo relato, juegos temporales, disgregación del espacio), son aún insuficientes. Para Henry Michaux, la verdadera coexistencia, ese desfile prodigioso y acumulativo de sensaciones casi superpuestas en infinitos instantes, la vivencia de todo esto en un lugar de imposible definición, integrador de innumerables puntos, esa percepción íntima, directa y extraordinaria de una turbulencia sin fin, es un dolor placentero, sentido desde el interior de la mente ay el cuerpo del ser, y, por tanto, irrepetible, irreductible al fenómeno mismo. El texto, que debía servir de introducción y comentario de la película «reconstruye, mediante largos tanteos, algunas partes, imperfectamente». En efecto, Henry Michaux ha conseguido un propósito diferente: avisa de las limitaciones de la industria cinematográfica, confronta la experiencia desnuda con su simulacro, y éste último sale perjudicado. Con todo, si el lenguaje de alguna película, poema, partitura o pintura se aleja de la mera comunicación, si cierto arte se abre sin cesar a lo múltiple, para Henry Michaux la intensidad de una simple caída, la fuerza de una experiencia alucinógena o amorosa, son irreproducibles, se mantienen en las antípodas de la realidad o la irrealidad de lo artístico. Reconstruir, resumir «lo que brota, surge, se precipita, [...] las metamorfosis incesantes, asombrosas, sobre todo lo insólito» supondrá siempre una pérdida, una progresiva usurpación y el consecuente fraude, pues la realidad y el vocabulario –de esto

[1] *Jean Cocteau,* Opio: diario de una desintoxicación, *dibujos del autor, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, traducción de Julio Gómez de la Serna, Ulises, Madrid, 1931.*

estaba convencido– no evolucionan de igual manera. La obra permanecerá como documento de prueba, inalterable huella, punto de partida y, a la vez, punto de fuga. El lienzo ha dejado de ser imagen pura para fijar el acontecimiento, a la manera en que lo hiciera Harold Rosenberg –«una arena para actuar»–, pero en el caso de Henry Michaux prescindiendo de filigranas externas al hecho artístico –el pintar «gestual»–, atento sólo al dictado interior de una vivencia des-realizante.

Jean-Jacques Lebel, conocedor del artista y de su obra desde los años sesenta, cuya iniciativa ha hecho posible la exposición de Barcelona, lexicaliza el término «temblor inspirado» para referirse al trazo impetuoso de Michaux, que da existencia a una verdadera «danza neuronal» a base de tintas y lápices de color. De hecho, sus dibujos traducen esa sola obsesión: adentrarse, a través de gráficos, en cada una de las miles de vibraciones nerviosas que nuestro cerebro genera, eliminar los frenos que atenazan y reprimen al hombre, y acelerar hasta la distorsión el registro de todos los fenómenos sonoros y visuales que le rodean. Así sus dibujos de «reagregación» se asemejan a resonancias magnéticas operadas en el cerebro, a cortes transversales del tejido neuronal, en incesante y efervescente actividad.

* * *

Raymond Bellour, en su fascinante libro *Henry Michaux*, aborda, a partir de la concepción poética de este artista, una reflexión en torno a la cuestión del signo, el poeta, el ser y la poesía. Su argumentación, afiliada principalmente al ideario crítico blanchotiano, se asienta en una pregunta inicial: ¿Todavía es posible decir de un poeta lo que Blanchot dijera a propósito de Hölderlin? Recordemos, en este sentido, que para este crítico francés la ausencia de dios no es negativa, puesto que «se sustituye el favor mesurado de las formas divinas, tal como los griegos las representaban, [...] por algo que está más allá de los dioses, con lo sagrado mismo o con su esencia pervertida»[2].

Raymond Bellour sitúa la poesía de Michaux en otra vertiente, desligada de la tradición moderna mallarmeana del *Livre-fleur (Narcisse-Mallarmé)*, esto es, una poesía que indaga en el ser de la propia escritura, cuya única pasión posible es la transparencia, de forma que el mito de Narciso se circunscribe ahora al reflejo, al destello que la palabra ofrece de sí misma. Así pues, múltiples ecos emanan de una palabra que se mantiene prudencial-

[2] *Maurice Blanchot,* L'espace littéraire, *Gallimard, 1955.*

mente a distancia, ajena a la realidad, perfecta por su contención y equilibrio, detenida y a medio camino entre el mundo de los hombres y el dominio de la divinidad. Si Michaux comparte la negación inicial de esta escritura del desapego, cuya experiencia del nombrar se torna condenación y desplazamiento radical del ser, sin embargo hace de su poesía el lugar en el que la conciencia debe operar sobre sí misma, interrogarse, auscultarse, y deviene doble refracción entre el poeta y su objeto. El lector, arrastrado por la convulsión centrífuga de su palabra, recorre, de la mano del poeta, las mismas experiencias, preguntas y estados a que aquél se somete, para martirizar, contradecir, negar y a la vez alimentar, vivificar y rescatar la conciencia individual de su indefinición y asepsia actual. Es ésta, en definitiva, *l'épopée de l'individu* de Henry Michaux, una poesía desconfiada ante la utopía del Libro de Mallarmé o Proust, que se resigna a la inutilidad e intrascendencia de un libro incompleto.

Maurice Blanchot, en su ensayo «El ángel de lo extraño», retoma el debate abierto sobre la escritura de Michaux, basándose en la conferencia de André Gide *Découvrons Henry Michaux*. En este ensayo, algunas de sus opiniones apuntan al merecido rescate que debiera hacerse de este autor, aun contradiciendo la postura de un sector del público, bastante numeroso, cuyo gusto artístico se resiente ante la natural extravagancia de esta escritura voluntariamente extraviada, irreverente. En este sentido, reconoce el crítico francés la incorporación de Michaux a esa estirpe de artistas que, sin aportar nada especialmente original, con el mero propósito de acceder mediante el arte a otros mundos desconocidos y su conversión de lo insólito en argumento natural y cotidiano, obligan a la obra literaria a la revisión y disposición de sus verdaderas atribuciones, a la obediencia de estas sus únicas leyes, ejerciendo su potestad, su propio gobierno, independiente de compromisos externos de cualquier índole. Sin embargo, sorprende que, esbozados con tal clarividencia los designios del arte contemporáneo, acabe por «zaherir» libros como *Au pays de la magie* o *Voyage en Grande Garabagne*. Para Blanchot la gratuidad de su extrañamiento resulta frívola e insoportable, su arte –lejos de instruirnos o, al menos, de maravillarnos– comporta una rareza «que no tiene sentido para nosotros, que no cuadra con nada»[3]. Ese «tener un sentido», o aquel «dar cumplimiento a su finalidad» son parámetros que desde el siglo pasado desaparecen del ámbito de las artes. Así, un barco de pasajeros debe conducirnos de un puerto a otro, pero no el barco de una marina o del poema, cuyo primer y único objetivo es el de navegar, o acaso sólo «ser» en tanto que barco. Partimos del hecho con-

[3] *Maurice Blanchot, «L'Ange du Bizarre»,* Faux pas, *Gallimard, 1943, pp. 265-267.*

venido de que a la belleza que el pasado buscó en la naturaleza sucede, en la modernidad, otra estimación de lo bello, surgida de los medios creadores por sí mismos. Aceptamos, por tanto, el arte actual como una suma de negaciones. Los dibujos de Michaux, perpetuando su condición moderna, privilegian uno sólo de los tres atributos propios de la pintura clásica, que en el pasado –recordemos– todo pintor dominaba –la línea, el modelado o volumen y la representación minuciosa de las calidades–, cuando no se deleita en su rechazo absoluto. En el registro de la poesía, abandonada la *morada del ser*, desligado el poeta de todo oráculo –como bien apunta Raymond Bellourd–, e inmerso en la duda de tal naturaleza irreductible, el poema deviene hibridación, textura informe e inclasificable. La palabra de Henry Michaux padece esta misma crisis, en un momento en el que la utopía del lenguaje literario y del poeta inspirados, largamente alimentada, yace estéril. El que un autor privilegie el sentido mismo del lenguaje que utiliza –las palabras, los ritmos, los espacios, los acentos, la estructura formal del poema– mientras otro realza el misterio de una ensoñación o la euforia del caos, no dejan de ser opciones, escamoteos y «minimizaciones» geniales de aquel corpus clásico y tradicional. ¿No se trata de tapiar vías deterioradas por el exceso de uso para descubrir otras ocultas, intrincadas y poco frecuentadas, pero igualmente posibles? En efecto, *si on tient Michaux pour un poète, une idée de la poésie meurt avec lui*[4].

Sin duda, la aportación de Henry Michaux se mide en la pulsión del artista en cada una de sus manifestaciones, en la intimidad absoluta entre su ser individual y el ser de la escritura, esta última con un poder sísmico desgarrador, palpitante, y por ello no tan pura ni acabada como la de otros autores, pero sí capaz de resquebrajar absolutos, de minar los fundamentos de lo poético, para así, abriendo escalas en la realidad inmediata, esbozar verdades nunca presentidas. Sus dibujos y poemas, en *status nascens*, se mantienen aún envueltos en las viscosidades, manchas y salpicaduras propias del reciente nacimiento, dotados de una lengua inesperada y aparentemente espontánea, demasiado contundente, vigorosa y poco delicada como para considerarse «verdadera poesía». Pero más allá de la incomodidad que su obra suscita, y dejando de lado la consiguiente reacción conservadora de cierto público, los dibujos y la obra literaria de Henry Michaux encarnan siempre la discusión, hacen del arte la plasmación más evidente de las dudas del artista: *je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion*[5]. Convengo con Raymond Bellourd que los grandes agitadores e

[4] *Raymond Bellourd, «La question de la Poésie»,* Henry Michaux, *Gallimard, 1986, p. 231.*
[5] *Robert Bréchon,* Michaux, *«La Bibliothèque idéale», N. R. F., 1959, p. 205.*

impulsores del mundo del arte «entran a menudo por la puerta excusada», pero son ellos los que operan la única destrucción positiva por la que el terreno de lo artístico se diversifica, se expurga, se provee de nuevos motivos, de otras maneras de hacer y sentir, con la que el arte, en fin, se echa de nuevo a andar. Para ello el imaginario artístico de Henry Michaux sustituyó el ámbito de la luz por la simple iluminación de la materia, despreció la abstracción mental en beneficio de esta pasión vital hecha obra de arte.

Al fin vamos solos.

—A propósito —dijo mi amigo— ¿que me decías de la Cosmoplastia?

—Antes de contestar a tu pregunta concretamente, permíteme divagar un poco en otras ideas. Esto creo que me facilitará el hallar los puntos esenciales, y a ti el comprenderme.

No hay que ir detrás de cualquier cosa. Y ni por sugestión ni por reacción. Hay que ir donde deba irse. Discernir y desechar. Trabajar con la consciencia. Llegar al ajuste perfecto. Meditar en los maestros. Estar, de hecho, en la ciudad sin nombre... ¿me entiendes? Y luego, que más? Si ésta calle está en lo permanente, es geometría; y arriba, la luna, es un disco. Y ya no hay luna ni casas. Ya no es la calle tal; es algo eterno. Pero dime ¿que es este imponente edificio?

—Es la Academia de Artes Imitativas

—Y que artes son esas?




—Pues las de todas partes: las llamadas Bellas Artes. Estos definen a la pintura, así: arte de expresar ideas y de representar objetos por medio de líneas y de colores sobre una superficie SIMULANDO las tres dimensiones del espacio. Pues en esa simulación está el arte, pues para esa gente, el tema lo es todo.

—Pues la Cosmoplastia sería lo contrario: arte de no simular nada, sino de pone, en realidad

# Un *flâneur* en Montevideo: *La ciudad sin nombre* de Joaquín Torres-García*

*Jorge Schwartz*

*Emir Rodríguez Monegal*
*In memoriam*

Aunque el reconocimiento y la fama internacional de Joaquín Torres-García se deban sin lugar a dudas a su obra pictórica, sus estrechos vínculos con la escritura lo han acompañado prácticamente en toda su producción artística y de las formas más variadas: las fecundas reflexiones teóricas, a través de ensayos y conferencias[1], los textos-manifiestos[2], donde se mezclan la escritura y la ilustración, el letrismo incorporado a buena parte de sus pinturas desde sus primeros cuadros y finalmente *La ciudad sin nombre,* especie de novela ilustrada que poca atención ha merecido por parte de la crítica especializada.

Desde el inicio de su producción artística en Barcelona, lo urbano es uno de los temas principales de la obra pictórica de Torres-García. La ciudad –exaltada por buena parte de las vanguardias históricas– adquiere en el pintor uruguayo rasgos característicos. El letrismo, comprensible o no, forma parte del escenario urbano torresgarciano. Es como si el paisaje de la ciudad y la escritura formasen parte de una misma experiencia plástica. La ciudad aparece siempre fragmentada, yuxtapuesta y superpuesta. La ruptura con la tradicional perspectiva renacentista le ayuda a componer los primeros planos que posteriormente serán la base de la pintura ortogonal del constructivismo. Predominan con insistencia en su pintura urbana los temas de la calle, los edificios encaramados unos sobre los otros, los individuos o grupos de personas siempre anónimas, el café, el tranvía, la locomotora, el vapor, el calendario o el reloj. En fin, elementos que, conjugados, provocan una ilusión de aceleración temporal por la verticalización espacial sintetizada en un primer plano simultáneo. Las palabras recortadas y la mayor parte de las veces indescifrables, así como los números sueltos, nos revelan un mundo que se atomiza y cuya unidad sólo puede ser obte-

* *Conferencia presentada en el Coloquio Internacional* Peinture et Écriture (3): Frontières éclatées. *París: Universidad de París 8/Colegio de España, 22-23 de enero de 1999.*

[1] *Recogidos en* Universalismo Constructivo, *Buenos Aires: Poseidón, 1944.*

[2] *Me refiero a textos como* Dessins *(1930) reproducido en Facsímil en* Primer Manifiesto del Constructivismo, *con estudio de Guido Castillo (Cultura Hispánica, Madrid, 1976),* Raison et Nature. *París: Imán, 1932,* La tradición del hombre abstracto (Doctrina Constructivista). *Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938 y* Nueva Escuela de Arte del Uruguay. *Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946.*

nida a través de la percepción fragmentada y yuxtapuesta. Tanto la época catalana de Torres-García (1892-1920), como la de Nueva York (1920-1922) y París (1926-1932) son fecundas en la temática urbana. Y si las palabras y las letras constituyen una constante en los cuadros de estos períodos, ¿cuál es el sentido de mezclar o de juntar códigos tan diferenciados? El intenso paralelismo pintura/escritura me hace pensar que Torres-García tiene por debajo de estos dos códigos un pensamiento único, el universalismo constructivo. Éste le permite expresar de forma siempre coherente lenguajes diferenciados, pero pertenecientes a una misma matriz reflexiva. La imagen, analógica y motivada, convive con la palabra, arbitraria y fruto de la norma y de la convención lingüística y social. En realidad, la propia palabra de Torres-García es casi un diseño ideogramático, y compone por ello un proyecto estético unificado en el que es imposible separar uno y otro código.

Podríamos decir que Torres-García incorpora los elementos inmediatamente perceptibles en el paisaje urbano: las imágenes de la calle y las palabras que presentan una sintaxis agregada de la subjetividad del pintor o sea reflejos de su pensamiento, en forma de letreros y afiches que cunden en la ciudad moderna. Esta escritura *en* y *sobre* la imagen es una especie de *graffitto.* Fragmentos del pensamiento, señales astilladas de una sintaxis lineal que de repente se espacializa, como si fuesen ideogramas urbanos, índices de un discurso que se desagrega y que se descompone.

En *Figura con paisaje de ciudad* (1917)[3], un hombre anónimo aparece en primer plano, sumergido en sombras y en la soledad de una mesa de café. Él ocupa la mitad inferior de la tela y aparece cercado por imágenes yuxtapuestas y fragmentadas: casas, libros, un puente, un ferrocarril. Los tres textos (el del calendario, el de la botella y la palabra horizontal) están truncados: 20 de junio, vino y opio. El tiempo, la bebida y el narcótico son manifestaciones fraccionadas de un universo que ha perdido la unidad. Torres-García encontrará más tarde en la filosofía del Universalismo Constructivista, pensamiento de base prehispánica, la superación de este universo fragmentado, como forma de oposición al mundo moderno.

*El descubrimiento de sí mismo,* también de 1917, compuesto en Gerona, exacerba en la hermosa tapa la subjetividad del yo fragmentado, que se representa a través del título y de su propio nombre[4]. Las letras en cuadrícula se desplazan en el arco de un reloj (¿anticipación de *Cercle et carré?)* El bino-

[3] *En Raquel Pereda,* Joaquín Torres-García, *Fundación Banco de Boston, Montevideo, 1991, p. 73.*

[4] *Utilizo la tapa del catálogo* Joaquín Torres-García, *The National Gallery of Ottawa, The Solomon R. Guggenheim Museum y Museum of Art Rhode Island School of Design, 1970.*

mio yo/tiempo tiene como tela de fondo la urbe de seres anónimos, con su geometría de edificios verticales cortados por la horizontalidad del ferrocarril y del viaducto. La calidad gráfica del diseño nos hace concluir que tanto el título del libro como la autoría sobrepasan la intención meramente referencial para constituirse en grafismos estructuradores de la imagen.

De la etapa neoyorquina (1920 a 1922), que incluye cuadros pintados posteriormente a esa fecha, en los que Torres-García rememora su experiencia en aquella ciudad, destacamos dos momentos. En *Calle de Nueva York* (1923)[5] prevalecen la horizontalidad del tranvía, los seres anónimos, los negocios. En un espacio cubierto de letreros, el propio tranvía –especie de tótem de la modernidad– aparece en primer plano y oponiéndose a él, una carroza tirada por dos caballos ostenta la palabra COLORS. Uno frente al otro, pueden ser interpretados como el encuentro de dos momentos históricos, en oposición dialéctica. Por un lado, la carroza tirada por caballos es la reminiscencia de un universo rural y agrícola, detenido en el reloj de la modernidad; por otro, el tranvía en primer plano, constituye la representación de la moderna máquina. La palabra COLORS está totalmente disociada del eventual contenido de la carroza. Apuntar a una mercadería irreal y dislocada, tal vez sea la forma que Torres-García encuentra para escapar a lo previsible y acentuar la alienación del mundo moderno. Más aún, la palabra COLORS también desplaza la atención del lector en la construcción cromática del propio cuadro. El foco de esta escena, vista desde arriba, nos hace pensar en un Torres-García que observa y pinta desde una ventana superior de la misma calle, semejante al observador del cuento *The Man of the Crowd* de Poe, analizado por Walter Benjamin[6].

Esta misma *Calle de Nueva York* (pocos años después visitada y registrada por la imaginación surrealista de García Loca), está llena de afiches que ocupan la horizontalidad del cuadro, de punta a punta. Aquí hay dos palabras legibles *(Delicatessen* y *Colors),* los otros signos son indescifrables. La desaparición de la escritura podría ser vista como el efecto de un postimpresionismo, en que la velocidad emergente y sugerida de la máquina tranviaria, desdibuja los contornos, convertidos ahora en manchas[7].

[5] *Reproducido en Mario H. Gradowczyk,* Joaquín Torres García, *Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, p. 92.*

[6] *En* Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism. *NLB, Londres, 1973 (trad. Harry Zohn).*

[7] *Podríamos aquí aprovechar el comentario de Victor Hugo, hecho desde la ventana de un tren en movimiento: «Las flores del costado del camino ya no son flores sino manchas, o más bien rayas rojas y blancas. Ya no hay ningún punto definido,todo se transforma en rayas. Los campos de cereales son grandes matas de cabello amarillo... los pueblos, los campanarios y los árboles escenifican una loca y confusa danza en el horizonte». Citado por Ian Christic, en* The Last Machine, *Londres: British Film Institute, 1994, p. 16.*

Torres-García pone al lector del cuadro frente a una ciudad que no está sólo para ser vista, sino también para ser leída. Probablemente sin haber conocido a Saussure ni a Charles Sanders Peirce, padre de la semiótica, Torres-García nos recuerda años después en *La ciudad sin nombre* que «nuestro arte es un arte de signos» (p. 61). La lectura de estas ciudades está amenazada por la idea del caos, de ausencia de orden, recuperado posteriormente en el proyecto constructivista. En este sentido, las palabras borrosas y fragmentadas, se convierten en ruidos que inundan el paisaje urbano de Torres-García.

Un momento exacerbado de esta visión caótica de la ciudad, aparece en *Paisaje en Nueva York,* de 1920[8]. A pesar de la aglutinación superpuesta de imágenes, las palabras aquí sí son legibles y el mensaje resulta muy claro. La concentración de imágenes exacerba la idea de caos. Hay una pérdida total de direccionalidad. La visión de la ciudad y la lectura del cuadro conducen a un dramático simultaneísmo. La presentación desjerarquizada y en primer plano, muy lejos de un primitivismo *naïf,* tiene una intencionalidad que se traduce de forma clara en la lectura de las palabras. De arriba para abajo, CAMEL (la marca de cigarrillos), TIMES (con el logotipo en la T del tradicional diario neoyorquino), SHOP, BUSINESS, PAPER. Los símbolos del capitalismo norteamericano –pintados casi una década antes de la quiebra de la Bolsa– se diseminan en la escritura suspendida de esta tela. La escalera en zig zag, que cruza por el medio del cuadro, no sale de ningún lugar y no conduce a nada (al contrario de Xul Solar, en que las escaleras tienen una connotación mística de ascensión y de liberación del individuo). El caos se renueva en esta ostensible ausencia de dirección. Lo mismo se podría decir del reloj –en el lado izquierdo– y de una especie de semáforo, equidistante. En vez de organizar el espacio y el tiempo del cuadro, aparecen como ex-signos devorados por la selva urbana. Literalmente embotellados en el tránsito de la propia imagen, los medios de comunicación –una carroza sin caballos, vagones de un tren, tranvía o metro y un transatlántico–, vistos de abajo para arriba, surgen superpuestos, desjerarquizados, con el barco sobre los otros medios de comunicación. Por encima de todo, y con irónica discreción, la bandera norteamericana. Los seres borrosos que habitan esta ciudad son más visibles en la base de este cuadro, como si soportasen todo el peso de la *ville tentaculaire.*

Dos décadas más tarde encontramos al pintor en Montevideo. Allí escribe *La ciudad sin nombre,* una obra de ficción de poco más de cien páginas sin numerar, en la que se entremezclan ilustraciones que sirven de referen-

[8] *Mario H. Gradowczyk, p. 23.*

te y soporte icónico al discurso escrito[9]. Torres-García vuelve a su ciudad natal, después de cuarenta y tres años de ausencia, enriquecido por su experiencia catalana, neoyorquina y francesa de los años veinte y treinta. En su discurso crítico se percibe el pensamiento de alguien que superó las vanguardias históricas, que vio la crisis de la Bolsa de Nueva York, la aparición del fascismo, la Guerra Civil Española y finalmente la Segunda Guerra Mundial, contemporánea a la producción de su libro. *La ciudad sin nombre,* escrita a los 67 años de edad, registra en la última página la fecha 16 de diciembre de 1941. O sea: el libro fue elaborado en medio de las seiscientas conferencias con 253 ilustraciones que componen el monumento teórico *Universalismo Constructivo* (textos que van de 1934 a 1942; 150 lecciones en total). En Montevideo vive los años más fecundos de su carrera, cuando funda La escuela del Sur y el Taller Torres-García. El retorno de Torres-García a su ciudad natal tiene cierta semejanza con Jorge Luis Borges en lo que respecta al carácter *fundacional* de su país de origen. Pero, a diferencia de Borges, que se complace en el poema como gesto donde culmina y se cristaliza la memoria, Torres-García tiene un proyecto de transformación de la cultura a través del arte constructivo. En una entrevista concedida a Juan Carlos Onetti en la revista *Marcha* del 23/6/39, a dos años de la publicación del libro, Torres-García afirmaba[10]:

> Pensé entonces extender el arte constructivo a toda América, volviendo a las formas del arte precolombino. Y no solamente porque consideré que ése es nuestro arte, sino porque el cataclismo que amenaza a Europa barrerá con lo que queda de su cultura. Y los artistas americanos estarían entonces sin modelos extranjeros para copiar. Lo que, indudablemente, sería muy grave. Pensé, pues, en que el destino de América era el de constituir un refugio para la cultura en peligro. Pero esta idea debe entenderse bien: no se trata de construir aquí un gigantesco museo, sino de iniciar una nueva cultura con nueva sangre, otra etapa en una palabra.

Pienso que la enumeración de estos hechos históricos es importante para la comprensión del complejo sistema simbólico de Torres-García, donde

[9] *Con fecga 20 de setiembre de 1974 se publica una edición que, de formato mayor que el original, supone ser 'facsimilar'. Reproducimos el colofón: «Esta edición facsimilar de* La ciudad sin nombre *ha sido editada al formato de los originales por la Comisión de Homenajes a Torres García (Ministerio de Educación y Cultura) en ocasión de cumplirse el centenario del nacimiento del artista». En realidad, la edición denominada facsimilar (19,5 cm. x 28,5 cm.) difiere en tamaño del original (11 cm. x 14,5 cm.). Tampoco aparece reproducida la contratapa del libro con ilustración de Torres-García y la referencia «Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo: Montevideo (Uruguay)».*

[10] *Joaquín Torres-García.* Testamento artístico. *Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1974, p. 3.*

prevalece el rechazo a la civilización industrial y la fundación de una estética cósmica, total, abarcadora, cuya base primitiva trata de retomar un pensamiento *americanista* de fondo azteca e incaico (por alguna razón, Torres-García desecha de su sistema la cultura maya). Un pensamiento indígena precolombino que rescate para el hombre moderno la dimensión histórica, sagrada, casi religiosa, sin que esto signifique un retorno a lo primitivo.

Me detendré brevemente en algunos elementos básicos de *La ciudad sin nombre*:

1. Lo urbano como crítica a la modernidad.
2. La estética como discurso crítico.
3. El proyecto fundacional-constructivista montevideano.

*La ciudad sin nombre* se nos presenta como *una fábula en movimiento*: la llegada de un personaje a una ciudad desconocida, un viaje en vapor, la visita a otras ciudades, el viaje final como despedida del Viejo Mundo y el retorno a América para fundar una nueva cultura y civilización. El título *La ciudad sin nombre* se desdobla en dos posibles singularidades por un lado, el carácter fundacional de una ciudad *a la que hay que nombrar* –gesto del demiurgo, del conquistador o del padre, detentor del poder de la palabra que inaugura un universo–; por otro, la falta de palabra también se traduce en el principio de ausencia, silencio y vacío producto del carácter seriado y monótono de la urbe moderna.

Aunque en uno de sus ensayos Beatriz Sarlo nos recomienda olvidar a Walter Benjamin[11], por la vulgarización que se ha hecho de su lectura del *flâneur*, es prácticamente inevitable interpretar al personaje narrador de esta ficción como percepción o conciencia pura en medio de la multitud urbana, de la *fourmillante cité* por la cual deambula. El anonimato, condición esencial del *flâneur*, abre la narrativa: «Acabo de llegar a una ciudad de la cual desconozco su nombre... ¿Qué me liga a todo esto? Nada, y todo. Nada, porque a nadie conozco ni sé de nadie, pero todo, porque yo también soy un hombre» (p. 3). La mismidad, el discurso diferenciado y la repetición como uno de los problemas traídos por la modernidad aparecen retratados por el *flâneur*-narrador: «Siempre por las mismas puertas, cada día, salen y entran las mismas personas. Se dispersan por la ciudad, haciendo el mismo recorrido» (pp. 3-4). Torres-García, más filósofo que

[11] *Beatriz Sarlo, «Olvidar a Benjamin»,* Punto de Vista *53, Buenos Aires, Noviembre 1995, pp. 16-19.*

poeta y casi más filósofo que pintor, describe un momento al llegar a otra ciudad:

> Los [barrios] modernos son como en todas partes; sin carácter. El comercio hoy ha unificado las ciudades. Los mismos anuncios luminosos y los mismos afiches, el mismo gusto en tiendas y vitrinas; los mismos vehículos en las calles; y el mismo tipo estandarizado en los transeúntes.

El ojo del artista-*flâneur* no puede dejar de observar plásticamente el paisaje urbano, recordándonos imágenes del *vibracionismo* de Barradas, su compañero de juventud:

> Impresión plástica que sería interesantísima para un artista moderno. Mil formas en movimiento incesante. Superficies enormes con miles de agujeros rectangulares. Anuncios... Atravesamos una gran plaza; árboles, tranvías, colores al sol, tiendas, autos... Más anuncios: fijos, móviles, luminosos, acústicos *–vibrando siempre–* sin dejar reposo a la sensibilidad y el incontable número de vehículos: autos, tranvías, autobuses, camiones. Y el hormiguero humano en las aceras (*cursiva mía*).

Las páginas finales del libro relatan el viaje último y fundacional. Pero el reencuentro con la ciudad natal le depara sorpresas: «Este es el Banco de la República. Parece un poco el National City Bank de Nueva York» (91), para concluir más adelante: «Me encuentro en Montevideo como en cualquier otra ciudad» (100).

La redundancia planetaria y los efectos de la hoy denominada política de mercado, globalización y neoliberalismo ya aparecen en este libro con espíritu visionario, aun años antes del término de la Segunda Guerra Mundial. La ilusoria ampliación de un espacio acaba reduciéndose al efecto de vacío, por el propio discurso de la indiferenciación. La modernidad trae consigo la abolición del espacio y del sentido del tiempo.

Así como los surrealistas veían en el maniquí un tótem de la modernidad, Torres-García introduce como interlocutor a un hombre-anuncio. El hombre como objeto cosificado se materializa en la imagen del hombre-*sandwich*, presente en varios momentos de la narración (pp. 13, 35, 73, 78 y 84): «–Pero diga, ¿no le importa sentarse junto a un hombre anuncio?» pregunta– «Pero si yo soy otro anuncio! Todos somos anuncios de una misma empresa» (p. 36). Pocos años antes de la publicación de esta novela, Walter Benjamin escribe su última obra inacabada, *Passagen Werk,* sobre el papel social de las galerías de París, en total proceso de decadencia en aquel momento. La degradación y la desaparición del *flâneur* en las pri-

meras décadas del siglo XX, da lugar al hombre-*sandwich*. Según Walter Benjamin[12], «le flâneur emmene la concept d'être-à-vendre en promenade. Tout comme le grand magasin est son dernière repaire, l'homme-sandwich est sa dernière réincarnation». La reiterada presencia del hombre-*sandwich* en la narrativa de Torres-García es poco menos que sorprendente. El pintor uruguayo deja París rumbo a Montevideo en 1935 y Benjamin toma como referencia el mismo espectro urbano, un año más tarde. El brillante ensayo de Susan Buck-Morss nos muestra que el hombre-*sandwich* era un personaje común en las calles de París de aquella época[13].

> Dénigrè, l'homme-sandwich était tour de même une figure familière a la plupart des citadins du Paris des anées trente. Affiches humaines, ils annonçaient et faisaient de la publicité pour les produits et les événements (les cinémas, les soldes) de la culture de consommation bourgeoise, pourtant, malgré leur uniforme d'emprunt qui leur donnait un aspect présentable, ils étaient associés de trés près à la misère.

Lejos de pretender hacer un análisis marxista de nuestra novela, nos sorprende la presencia de este insólito personaje en ambos textos. Para Torres-García, este *dandy* degradado aparece disfrazado de texto ambulante. Una escritura móvil dentro de la ciudad moderna, un afiche ambulante víctima de las nuevas leyes del mercado. A pesar de la profusión de imágenes que contiene el libro, el «hombre-anuncio» no aparece diseñado. La presencia de la escritura en la ciudad cobra aquí vitalidad en los cuerpos cosificados por la propia palabra que viste y que vehiculiza. Palabra encarnada, literalmente, aunque no en el sentido poético de Octavio Paz, sino en los cuerpos escritos y prostituidos por el mercado del nuevo paisaje urbano. «Quíteme el letrero ese de la espalda», pide el hombre-anuncio, a cierta altura de la novela (p. 36).

¿Qué es lo que Torres-García propone en su sistema, de forma general, y en esta novela en particular? Una visión cósmica, totalizante, capaz de superar la fragmentación vigente y el sentido de pérdida de la individualidad y la alienación en la ciudad moderna. Torres-García va a contramano del proyecto cubista, que justamente destaca la fragmentación.

Torres-García se opone radicalmente a dos conceptos básicos impuestos por la modernidad. El primero de ellos se basa en la idea de *lo nuevo* como

[12] *En* Passagen Werk, *p. 562, cf. Susan Buck-Morss, «Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée: Politique de la Flânerie», en Wisman., Heinz (org).* Walter Benjamin et Paris. *Les Éditions du Cerf, Paris, 1986, p. 369. Ver, de la misma autora,* The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Projects. *MIT Press, Cambridge, 1991.*

[13] *Art. cit., p. 372.*

posibilidad de renovación o de redención. A ello Torres-García responde con la retoma de una tradición americana. Lo nuevo para Torres-García significa la indiferenciación: en *Universalismo Constructivo,* más precisamente en la lección 30 («La Escuela del Sur»), afirma[14]: «...nuestra propia y típica ciudad, si bien está en todas partes, lo está menos y casi nada en ciertos barrios nuevos o modernizados».

Otro aspecto combatido ferozmente es la representación fragmentaria del arte moderno a partir del cubismo. Torres-García propone y desarrolla un arte totalizante capaz de ayudar al individuo a superar el sentimiento de enajenación, a recuperar su dimensión cósmica en el mundo moderno.

> Si pintamos cualquier aspecto de la ciudad, una calle, un parque, etc., o un trozo de la playa o un rincón del puerto, dando a la obra todo el verismo posible, poca cosa habremos hecho con respecto a la vida ya intensa de la urbe, a sus mil variados mecanismos intelectuales, morales, artísticos e industriales; y también de aspectos opuestos que hay en ella; y más que eso, en cuanto a la idea que tenemos de su importancia. Porque por tal medio fragmentario jamás podemos llegar a dar eso, y menos aún el concepto que tenemos de la ciudad. De ahí la razón de ser un arte esquemático y simbólico.

En la «Advertencia» a *La ciudad sin nombre,* Torres-García deja muy claro su propósito: hacer una especie de panel, de mural social en que «los personajes que intervienen, simples muñecos sin realidad humana, sólo sirven para materializar el drama que se juega en el mundo actual, entre los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y los intereses materiales, individuales o colectivos, en lo histórico, siendo el único propósito del autor, destacar únicamente estos dos ambientes en lucha: «El carácter funcional del retorno a Montevideo aparece de forma clara en la página 19: «Explico lo que me trae al país levantar el arte, crear una nueva conciencia, buscar la tradición profunda».

El constructivismo universal de Torres-García –que nada tiene que ver con la escuela rusa del mismo nombre presidida por Malevitch– trata de aunar el discurso mítico y ritualístico anterior al descubrimiento de América, sin por eso desechar las vanguardias. Para ello, Torres-García propone una especie de utopía metafísica a través de un arte que refute el arte naturalista imitativo por un arte abstracto absoluto, sin figuración (p. 831). El diseño ortogonal (verticales y horizontales) es la solución plástica (que según Torres-García se opone al concepto de pintura) en que la superficie

[14] *En* Universalismo Constructivo, *p. 197.*

se reduce a dos dimensiones (se elimina la perspectiva) y se limita todo carácter narrativo (lo cual lo aleja del típico muralismo mexicano). La tapa del libro, algunos ejemplos internos como en las páginas 65 y 70, nos dan una muestra bastante cabal del arte constructivista. La última página cierra con un boceto que pretende ser «el primer monumento constructivo de la República», retomando así el arte de los monolitos precolombinos (ver pp. 69 y 71).

Escrito a mano con letra de imprenta, sólo veinte páginas no poseen ilustración. ¿Cuál es la función de las ilustraciones en este libro? Por un lado, nos dan la pauta de un pintor que escribe y, por ende, que piensa en imágenes. ¿Cómo interactúan en este libro palabra e imagen? ¿Estamos frente al lema *ut pictura poesis?* No exactamente. Creo que Torres-García, al injertar o intercalar las imágenes, las incorpora al sintagma narrativo como forma de sintaxis. Dibujo sí, pero sin perder la linealidad convencional de la escritura. El rasgo rápido, aparentemente inacabado, de los dibujos, sugiere una estructura de croquis, acorde al estilo del *Diario de Viaje* y al efecto de vértigo provocado por la ciudad moderna. Un casi *graffitto* de esta ciudad.

Si en algún momento el anuncio del *Cinzano* encima de un tranvía (p. 96) nos anticipa el carácter irreversible de la polución visual de las estrategias de mercado en la ciudad moderna (p. 66), por otro, encontramos una especie de puntuación local (por ejemplo, en el Teatro Solís de Montevideo, p. 96), como forma de rescate de un cosmopolitismo avasallador y despersonalizador. De la misma forma, hallamos aquí y allá, y en contraposición, restos del barrio, de la cultura periférica y de pintoresquismo local, como la carroza de la página 98. En el paisaje urbano de *La ciudad sin nombre* estos elementos son una especie de reliquia, una rememoración casi romántica de un pasado irreversible.

# Entrevista a Manuel Moreno Fraginals

*Olga Cabrera e Isabel Ibarra*

El siguiente fragmento procede de una prolongada entrevista de las autoras con el historiador cubano Manuel Moreno Fraginals entre los días 9 y 17 de mayo de 1998. Fue el reencuentro en Madrid después de más de 7 años de exilio (él en Estados Unidos y nosotras en Brasil). Conocido internacionalmente por su obra *El Ingenio* (La Habana, 1963) cuya segunda reedición ampliada por la Editorial Ciencias Sociales en 1973 ha sido traducida al inglés y al portugués, tiene publicadas numerosas obras en Cuba y otros países. Ha sido también editor responsable de la *Historia de América Latina* y la del *Caribe* de la UNESCO. Entre las obras escritas en el exilio ha tenido un mayor éxito *Cuba España, España Cuba* (1994).

– *¿Qué te hizo dedicarte a la Historia?*

– Las causas son varias, primero fue la presencia de mi padre, que era una gran historia viva, una historia caminando; segundo, el ir descubriendo esta gesta familiar, que es una gesta no en el sentido grandioso porque ninguno de estos personajes que se murieron de la familia fueron grandes hombres. León Felipe tiene un poema a su abuelo en que habla de la costumbre española de la grandeza: Si yo tuviera un abuelo, un abuelo con tales cosas y tales gestos y una mano sobre el puño de la espada, pero yo no tengo un abuelo así, etc.

Ninguna de estas cosas encierra la grandeza. Ahí no se decidió la Batalla de Waterloo ni pasaron ninguna de estas cosas que transformaron el mundo. Fueron cosas pequeñas las que transformaron a los hombres, los hombres estaban en ellas. El pensar en eso y por otra parte el esfuerzo memorizador de mi padre: porque una me llevó a memorizar los acontecimientos y lo otro me llevó a unirlos y a pensar en la historia en la forma que te dije, es decir, el poema al abuelo. León Felipe tiene otro poema a la piedra, donde dice: «Así es mi vida [...] el guijarro que va rodando por las calles, que se lleva el agua.» Hay esa belleza de las pequeñas cosas innominadas que van formando un poco como la savia de la historia. Yo creo que eso me llevó en parte a ser historiador. Hay otras cosas: muy niño, en uno de esos regalos

de Reyes Magos fabulosos que me ponía mi padre antes de arruinarse; los Reyes me trajeron (y a veces pienso que aquellos fueron los reyes de verdad), una colección que por entonces era una de las mejores colecciones infantiles que se publicaban en el mundo español; se llamaba *El Tesoro de la Juventud*. Para una época posterior es una edición un poco atrasada pero en nuestra época, sobre todo en la mía, esta colección que tenía toda una serie de secciones, una poética que me hizo aprenderme montones de poesías y conocer a montones de excelentes gentes de distintos idiomas, fue un enorme viaje por un mundo desconocido que yo iba descubriendo día a día. Creo que eso me puede haber acercado a la Historia. Después yo comencé a estudiar Derecho (1937), tenía al comienzo en el primer año, en el plan de mi época, una Historia de Cuba, una Historia Contemporánea y Sociología, eran tres asignaturas que se impartían en Filosofia y Letras pero, además, todo era absurdo porque Historia de Cuba era una asignatura que se impartía en cuarto año de Filosofia y Letras, en la especialidad Historia. La Historia Contemporánea era de tercer año y la Sociología era de segundo año. Entonces, dentro de esta organización un poco rocambolesca de la Universidad de la Habana, los estudiantes novatos de primer año nos teníamos que enredar de pronto con los estudiantes de cuarto año de Filosofia y Letras o con los estudiantes de segundo o tercer año. Pero además, comencé la universidad en un momento muy especial, había terminado el bachillerato en dos años y entonces llegué a la universidad y entronqué con toda una generación que había comenzado la carrera en los años veinte, había venido Machado, el problema del 4 de septiembre, la primera dictadura de Batista y no pudieron seguir la carrera. Unos la dejaron en tercer año, otros la dejaron en segundo. Toda esa gente se matriculó junto con nosotros y se daba el caso que los muchachos matriculados de 18 y 19 años teníamos de «compis» de cursos en estas asignaturas a alumnos que ya tenían treinta y tantos años. La diferencia de 18 a 30 años es tremenda, es decir, mucho mayor que la diferencia de cuarenta a sesenta.

*– ¿Tenías que «levantarte»?*

– ¡Exacto! nosotros nos poníamos al lado de ellos. Yo no tenía la culpa de la organización universitaria. Si habían puesto la asignatura de novato en el cuarto año de Filosofía y coincidía con ellos, eso no era culpa mía. Yo tenía, como otros tantos miles, simplemente, que recibir la asignatura. Y esto nos obligó, a los que teníamos espíritu de pelea, a pelear. Para mí fue bastante y me convertí en devorador de libros sin ninguna técnica, sin nada, pero sencillamente eso es algo que se va formando, se va sedimentando.

Tuve la suerte de obtener tres premios, cursando el primer año de derecho, en las asignaturas compartidas con la gente de Filosofia. En el siguiente curso obtuve otros premios en otras disciplinas compartidas con los «viejos» de Filosofía. En realidad, los profesores no formaban a los estudiantes para ser historiadores, con una verdadera técnica, nos ponían a estudiar un libro y otro. Entonces, acumulábamos datos pero eso es muy distinto a pensar en Historia.

*– Cómo hiciste para aprender a escribir?*

– Trabajé mucho con un amigo entrañable [España, 1946-1949] que lo sigue siendo todavía. Uno de los hombres más cultos que he conocido, Fernando Baeza Márquez, hijo de Ricardo Baeza, el mejor traductor de España en este siglo, un hombre que ha hecho traducciones superiores a los originales en otros idiomas. Fernandito, como le decíamos nosotros, creo que algo logró al enseñarme a escribir. Se desesperaba, cogía los trabajos míos, los revisaba de arriba a abajo, me los cambiaba, discutía conmigo de una forma a veces casi violenta. De Fernando tengo un recuerdo inolvidable.

*– ¿Qué te ofreció España entre 1946 y 1949?*

– De España, en lo personal, saqué estas amistades, estos trabajos y este contacto diario con estos intelectuales pero, por encima de todo, fue entrar a la Biblioteca Nacional casi cuando la abrían y saltar al *Café Gijón,* enfrente casi, cuando la cerraban. Fue una época de lectura para mí casi desesperada y me sirvió para ver a Cuba desde la óptica española, de los hombres que en cierta forma habían construído el Estado cubano. Desde entonces, tengo una idea bastante fija. Cuba no fue una colonia de España, Cuba fue primero un enclave militar y naval para América. El primer hecho elemental que prueba que no era colonia es que Cuba no es para España una propiedad de la cual España saca dinero. Cuba hasta los primeros años del siglo XIX cuesta dinero a España.

*– Más tarde no ocurrió así, la famosa Deuda Cubana fueron gastos de España. Cuba tuvo que pagar todas las aventuras coloniales de España en América, las intervenciones en Chile, Santo Domingo...*

– Después de eso viene un profundo cambio en la economía. Sencillamente, la economía cubana está totalmente dominada por criollos desde

principios del siglo XIX y casi hasta los años veinte. Es la época en que el delegado de Cuba en las Cortes de Cádiz se da el lujo de decir «No tomen determinado acuerdo porque si lo toman Cuba no lo va a cumplir». Recuerdo que el delegado de Ávila dijo: «Entonces, ¿para qué estamos aquí si Cuba se puede negar a cumplir? ¿Por qué están sentados ahí tan tranquilos?» Todavía la mayoría de las grandes fortunas que aparecen en las estadísticas de los años 1830 son criollas. Después, precisamente por un nuevo manejo de la política de España, en primer lugar, el que hizo del problema esclavista, la esclavitud costó a los criollos el poder económico que tenían ganado. Esto es un problema que se enuncia muy fácilmente pero la prueba económica es bastante compleja. Por eso es que los criollos son individuos que están desesperados, porque quieren ser liberados de la esclavitud. No quieren la liberación del esclavo aunque sí la liquidación de la trata. Lo que pasa es que son dos cosas que se parecen tanto que da la impresión de que ellos son antiesclavistas. Lo son en cuanto están convencidos de que la esclavitud es un régimen antieconómico que va a llevar a la crisis a la manufactura azucarera. Están convencidos de que la esclavitud es un régimen que los une políticamente a España. Esta, creo, fue una de las primeras cosas de cierta importancia para una nueva interpretación de la historia de Cuba que yo pude estar viendo. Eso se veía más bien desde España, sobre todo desde Cataluña. Porque Barcelona, en particular y Cataluña, en general, eran indudablemente la metrópoli de Cuba. Una cosa que no se ha escrito es hasta qué punto toda una serie de aspectos económicos cubanos van dependiendo de determinadas migraciones regionales de españoles en Cuba. Hasta más allá de mediados de siglo XVIII el grupo de dominio es un grupo vasco. Es curioso cómo hay algunas grandes figuras vascas que en un momento dado pueden decir: «cuidado que están llegando los catalanes» y ven el peligro de ser desplazados ellos del grupo dominante cuando se instaura en Cuba el grupo dominante catalán que es, además de grupo económico, el grupo con una mentalidad más avanzada, de la gente que va invirtiendo y apoderándose de Cuba. A tal punto son los más avanzados que ya cuando son inevitables la guerra y la independencia, son los únicos que tienen un programa concreto de qué hacer con Cuba que no pudieron llevar a cabo. Esta sociedad que aún existe pero con otro carácter, la sociedad de naturales de Cataluña, era llamada el Partido Español o Partido Catalán. En los años cuarenta esa sociedad tenía una fuerza decisiva en la economía cubana. Después esto cae y además después ya viene una política muy compleja, en la cual intervienen los hombres que pudiéramos llamar de izquierda, gente que cincuenta años más tarde van a ser los hombres de la Gloriosa.

– *¿En qué fuentes encontrabas estas informaciones?*

– Creo que la fuente no está en grandes obras. Quien lo ve claro para mí es Ramón de la Sagra. Hay que preguntarse por qué Ramón de la Sagra que es un liberal español, un hombre con un profundo amor por Cuba, uno de los intelectuales más serios que va a Cuba ¿por qué no se prestó a ninguna de las jugadas políticas de la época? Hay un dato significativo: en el año 1845 publica su más excelente trabajo sobre la esclavitud, a la vez que Saco publica su otro trabajo sobre la esclavitud. El trabajo de Saco circula libremente en Cuba, pero el trabajo de la Sagra es prohibido por el gobierno español porque contenía más elementos negativos contra la política española en Cuba que el de Saco. Estudié bastante a Saco y al final tuve una cierta decepción con el personaje.

– *¿Qué otras lecturas han sido importantes, qué historiografía, qué fuentes anteriores?*

– Como todos los cubanos, comencé mis estudios de la historia de Cuba a partir de los tres historiadores famosos: Morell de Santa Cruz, Arrate y Valdés; Arrate es una figura excepcional. Yo nunca supe qué nombre dar a su pensamiento, hasta que me lo sugirió maravillosamente un trabajo del venezolano Germán Carrera Damas, la llamaba *cultura cautiva*. Arrate es el típico hombre de la *cultura cautiva*. Eso lo desarrollo ya en el libro mío *Cuba-España, España-Cuba*. Después seguí con algo que es totalmente inevitable, las dos cumbres historiográficas españolas en Cuba en el siglo pasado: Sagra por una parte y Pezuela por otra. En Pezuela hay mucho más material político del que parece porque él sabe tratarlo muy bien y además es un gran erudito. Después me di cuenta de que la historiografía cautiva llega hasta Ramiro Guerra, que es un hombre con una gran cultura y un gran sentido de la cubanía. Creo que fue de una gran honestidad personal, que trabajó muy seriamente la historia de Cuba pero que estaba como preso en sus contradicciones frente a algo que no ofrecía en realidad la sustancia fundamental de la vida cubana. Algo similar me pasó con Herminio Portell Vilá, a quien sin embargo utilicé mucho y le debo mucho. Don Herminio tenía un defecto que no debe tener un historiador, era un cabezadura tremendo y cuando tenía un punto al cual agarrarse se agarraba desesperadamente, hasta el punto de creer en el no anexionismo de Narciso López. No se puede entender el peso de la burguesía cubana, la más abierta a las grandes innovaciones del siglo XIX en toda América Hispánica, sin estudiar el ferrocarril en Cuba: Habana -Güines en el 37 y dos años más tarde el ferrocarril de Matanzas.

*– Son asombrosos los avances en los estudios sobre la caña de azúcar y las invenciones de máquinas para la industria azucarera del científico cubano Álvaro Reynoso...*

– Es notable la forma en que los cubanos reaccionaron respecto al ferrocarril, la bomba de vapor, los aparatos de evaporación al vacío, a las centrífugas, a las comunicaciones, la manera con que llegan con el teléfono a toda la isla, la manera en que tiran la primera línea transatlántica, por lo menos una línea fundamental por debajo del mar, submarina desde Key West hasta La Habana. Hay grupos de cubanos jugando en la bolsa de Nueva York en el año 68; a mí me parece lo más avanzado del mundo de la época.

*– ¿Qué otros factores te favorecieron como historiador?*

– Creo que si uno mira su vida hacia atrás hay varias cosas. Mi manera desordenada de estudiar fue para mí sumamente ventajosa. Por razones muy específicas fui un lector desesperado de novelas y poesías desde que tenía doce años. Eso me vino bien. Creo que ciertos novelistas más que novelistas son ensayistas, en ciertas novelas. Creo que la gran poesía, la poesía al más alto nivel, es una fuente histórica realmente insuperable.

*– Ya Borges hablaba de la posibilidad de la metáfora para conocer la realidad...*

– Yo leí a Borges y a otros grandes ensayistas sumamente joven. Entonces cuando llegué [como historiador] a la esclavitud no entendí ni un diablo. Por ejemplo: no sé porqué hablan de *Cecilia Valdés* como una novela antiesclavista; el suyo es un antiesclavismo periodístico, barato. En otros aspectos es muy buena. Es importantísimo para entender la historia de Cuba digerirla, tomar las fotografías y tratar de humanizarlas, lo cual implica un elemento de riesgo porque uno humaniza desde su medio y desde su época y puede cometer errores, pero de todos modos hay una forma de pensar la historia. Creo que una de las mujeres más interesantes para entender a Cuba es Gertrudis Gómez de Avellaneda, inclusive en los textos en que no habla de Cuba, en sus prodigiosas obras de teatro. Hay una forma de hacer historia en la cual no vale sólo aquello reconocido como histórico. Hay que buscar la historia sin despreciar los hechos pequeños. He tratado de hacerlo pero es una cosa demasiado grande para mí. Para mí fue también de gran fuerza la lectura de un hombre poco mencionado, uno de los mejores historiadores mexicanos del siglo pasado: Lucas Alamán dejó una historia que

es una mezcla de evolucionismo y de estudio con un lenguaje de profesor de campo. Indudablemente, uno hoy no lo haría así, pero sigue sirviendo para pensar. A mí me gusta el libro que hace pensar aunque no sea totalmente acertado, aunque el libro cometa a veces errores tremendos. A veces no está ni siquiera bien escrito pero le despierta a uno y uno siente que hay una especie de voz que lo está llamando y le dice « aquí hay algo que tú no pensaste, eres un idiota». Recientemente, Carlos Guilherme Mota ha hecho una revisión de la historia de Brasil. Son gentes de las que he aprendido muchísimo, sobre todo son libros que no valen sólo por lo que dicen sino por lo que le obligan a uno a pensar, a concluir, que lo ponen a uno en el margen del camino. Naturalmente, para eso hay que leer pensando y no buscar un dato concreto. A veces me desesperaba con los alumnos porque si le pedías alguna información, se leían el libro y de él sacaban solamente una fecha y un nombre pero no habían cogido su mensaje. Creo, en contra del prejuicio que hubo en España contra los historiadores norteamericanos, que en Estados Unidos se está escribiendo una excelente historia. En España tendré que mencionar a Eugenio Suárez y sobre todo al catalán Josep Fontana, no sólo por sus libros, que han sido para mí excelentes, sino por su enorme bondad. Creo en muchos de los hallazgos del también catalán que colaboró con nosotros en la historia del Caribe [de la UNESCO] Jordi Maluquer. El primer libro cuya lectura me impresionó fue una biografía de Cristóbal Colón de Washington Irving: *Vida del Almirante don Cristóbal Colón*. Un hombre que ha revolucionado la historia de la esclavitud es Herbert Klein. Como he sido un lector desesperado toda mi vida pudiera citarte, pero sería absurdo, 50 ó 60 libros que han influido en mí, que me han hecho cambiar. Cuando leí a Klein, por ejemplo, me vi obligado a cambiar una serie de facetas de los estudios sobre la esclavitud. Como cambié criterios de historia de España cuando leí al catalán Fontana. A veces hay gente común que tiene como un sentido histórico, un sentido del tiempo. En cierta ocasión di las gracias en un libro a un viejo de 90 años llamado Wenceslao que conocí en los años 40 sentado en la escalinata exterior de la catedral de La Habana, que tiene nueve u ocho escalones. Me dijo que había sido esclavo y contaba la historia de una Habana Vieja desde el escalón más bajo de la escala social. Mi padre también me marcó, tenía un sentido del tiempo y de las cosas fabulosos. Una vez lo describí como alguien que sabía todo sobre aparatos eléctricos, madera, acero, etc. Siempre he tratado de reunir a las gentes que me dan, quizás sea una postura muy egoísta. Tengo 77 años y me sigo encontrando gente que me siguen entregando cosas que yo desconocía y puede ser cualquiera. Tuve una larga amistad con una prostituta con la que nunca me acosté, pero se hizo amiga mía y no

sabes cómo esa mujer me enseñó de La Habana. Yo iba mucho al Archivo Nacional; hubo una época [después de los años 60] en que se producían muchos robos en los coches estacionados allí. Dejé la puerta del mío abierta con un paquete y no me llevaron nada. Todos empezaron a hablar de mi suerte. Y un día descubrí lo que pasaba: al frente del Archivo vivía una santera a quien un día llevé a una óptica para arreglar la armadura rota de sus gafas. Todo corrió por mi cuenta y a partir de entonces, la santera se convirtió en mi protectora y no dejaba a nadie que se acercara a mi coche. No tenía la menor idea de una relación entre la santera que cuidaba mi carro y los ladrones. Esa mujer me enseñó muchísimo. Creo que sin entender el peso de la santería en la sociedad no se entiende la historia cubana. En Estados Unidos «el exilio histórico», el de los años 60, tiene hoy una posición económica buena. Decenas de ellos, se pudiera decir centenas, tienen casa propia, coches, viven con un alto nivel económico y todos son blancos y presumen de blanquísimos hasta Adán y Eva sin que se les haya mezclado una gota de sangre negra; sin embargo, están restaurando la santería y el Palo Monte. Me pregunto cómo una religión de negros dominados ha pasado a un sector dominante y en Estados Unidos donde hay esos problemas de prejuicios raciales. Frecuentemente me invitan a un tambor, a un bembé y el bembé se da en una de esas casas. Hay que explicar la santería pero no basta con decir qué ha pasado. La religión es como la fotografia, pero además hay que decir por qué ha pasado y cómo ha pasado. Eso es la historia. Por ejemplo: el exiliado de Miami niega el sincretismo y éste está influyendo en la sociedad en la primera generación y en la segunda, en sus hijos. El otro día se me apareció una alumna que venía con el novio y tenía colgado un medallón de santería. Y le dije: «¿Y eso qué es?» Y me respondió: «Un santo católico. ¿Usted no lo ve?» Y no tenía nada que ver con el catolicismo pero para ella eso era un santo católico. Lo había aceptado, sin pensarlo, sin racionalizarlo, era un comportamiento cultural. Ahora que tengo a tu hija delante quizás mi recomendación más concreta sería que no dejara de fijarse en esas cosas pequeñas, que esas cosas pequeñas no le consuman todo el tiempo, o sea que tiene que tener un tiempo para obras fundamentales y después un tiempo extra para todo este mundo que va entregando un saber, como si dijéramos un saber residual, que el historiador no siente que ocupa espacio pero que va llenando un enorme vacío y le sirve en un momento dado para pensar de una forma distinta los grandes problemas de la historia.

# Agenda balzaciana

*Blas Matamoro*

## Lunes

Día de la luna. La obvia y sorprendente luna, siempre en el centro de la noche, con su luz de tiza (¿dónde estará el centro de la noche?), casta, loca, vidente en la oscuridad: romántica. A pesar de su fama de realista (partidario del rey y de la realidad), vale la pena examinar algunas suturas románticas de Balzac.

Curtius opina que su autorretrato es Louis Lambert: un escritor, un artista sensible y apático, aislado de un mundo cuya sociabilidad le resulta compulsiva, inclinado a lo íntimo y oscuro, a lo no evidente y oculto. Incomprendido y genialoide, considera la vida como algo absoluto pero misterioso, es decir infinitamente lejano aunque esté próximo: lo inalcanzable. La vida inquieta, precisamente, por su siniestra cercanía con la conciencia. Busca lo incondicionado, lo que es por sí mismo, lo que no responde a la cerrada textura de la causalidad, ese objeto inclasificable que representa el talismán del deseo omnívoro e insaciable en *La peau de chagrin*.

Como buen romántico, cree (creen los dos, Lambert y Balzac) en una filosofía de la naturaleza, cuya unidad no es científica, sino mística. Lo uno hace de la naturaleza un todo, el Todo. Es también lo originario, aquello que la palabra, inevitablemente analítica, no puede alcanzar. De la indiscreta tarea queda esa vocación pasiva y concentradamente energética que es la visión estética del mundo, a veces doblada de profetismo. Tal vez la tensión que sostiene la frondosa obra balzaciana sea una utopía romántica: narrar la vida del genio, sujeto que es individuo y género a la vez. Una vida inenarrable por incomparable. Su recurso es asimismo poéticamente romántico: dar con lo inevidente por medio de la analogía. Su interés por lo paranormal, lo que se resiste a las clasificaciones (el viejo amor por Swedenborg, luego por Saint-Martin y Mesmer) proviene del mismo fulcro genial.

Demos una situación privilegiada, dentro de su novelística, a ese ubicuo personaje que se hace llamar Vautrin (de *vautrer*, revolcarse), Trompe-la-Mort o abate Carlos Herrera, y que se jubilará en 1845 como el policía Jac-

ques Collin. Se cree un hombre superior, para el cual no hay principios ni normas, sino sólo eventos y circunstancias. Está siempre ofendiendo a la sociedad con sus delitos, hasta comprender que lo suyo es el poder, el nudo y puro poder que ante nada responde, y se hace chivato. Vautrin no tiene un lugar definido en la trama social, lo mismo que no tiene un nombre estable. Delinquir es su manera de buscarlo, de ser visto por el poder, hasta descubrir su íntima afinidad con él, porque ambos (el anárquico hombre superior y el poder considerado como natural) comparten su amoral empuje hacia sí mismos, hacia su sagrada inmanencia.

La deriva política de Balzac también es un ejercicio de oposición, teñido de un señoril regusto por las causas perdidas: es bonapartista de joven, cuando cae Napoleón, liberal durante la Restauración y legitimista bajo Luis Felipe. Distinto en la distancia, alejado del justo medio y el sentido común. Romántico.

## Martes

Marte, en tiempo dios de la guerra y ahora, por qué no, también de la historia. Balzac quiso hacer la historia de su siglo y le salió la leyenda de su siglo, según la aguda fórmula de Torres Bodet. En ese selvático conglomerado, Tacussel censa 2912 personajes ficticios y 2899 entre históricos, bíblicos y mitológicos. Metidos todos en un único complejo novelístico, resultan dos categorías de lo ficticio, seres legendarios, actores de la humana comedia.

La historia balzaciana adquiere, en efecto, ese declarado cariz teatral. A favor de su época, el escritor cree en la evolución pero, en contra de aquélla, descree del progreso. La historia se complica, se complejiza pero no persigue fines, sino que culmina, de vez en cuando, en tiempos donde aparece una gran autoridad, la inteligencia que domina la lógica de los hechos. Si se prefiere: la política. Esa autoridad se sube al escenario de la comedia humana y es seguida con interés por el público que quiere aplaudir, aunque a veces pita. Un público que lleva su expectativa, o su mera fantasía de ver triunfar a la inteligencia sobre la materia, la mera extensión material. Y también sobre el espíritu como sistema, la historia entendida como un destino escrito de antemano en las ideas. Al lado del genio político que es el vértice de ese cono histórico (la figura es goetheana) está el artista, moderno sacerdote, sin el cual no hay historia porque no hay leyenda.

Un matiz optimista colorea este cuadro escénico. Balzac considera con elogio los puntuales progresos técnicos del Ochocientos conseguidos por

los industriales, los banqueros, los comerciantes y, sobre todo, por los inventores, los que añaden al mundo unos objetos inéditos. El inventor es el genio de la cosa. De esta selecta tropa destaca el *travailleur intelligenciel*, el que medio siglo más tarde empezará a llamarse intelectual.

## Miércoles

Mercurio, dios de mercaderes y ladrones, que tanto abundan en la sociedad balzaciana. La noción que Balzac tiene de la sociedad es natural y, por ello, amoral. Se trata de un tejido anudado por el determinismo (lo que él erróneamente denomina fatalidad): cada efecto responde a una causa. La disciplina que da cuenta de ella es una suerte de hegeliana zoología del espíritu, que sólo el artista puede juzgar éticamente, porque está idealmente fuera de ella, como conciencia reflexiva no institucional, al margen también de la ética instituida por la filosofía y la religión. Todo se cuantifica, se precia y se negocia en ese entramado mercurial, salvo el absoluto, al que se encamina el artista. De nuevo: porque, románticamente, el arte es la religión de su tiempo.

Esta fauna responde a una clasificación que obedece a la determinación de sus especies, como la ejercida por su querido e invocado Buffon. La fisonomía, tan prolija y a menudo agobiante, que presenta a sus personajes, acredita esta taxonomía, sus razas y rasgos hereditarios. Pero la sociedad no repite esta carga genética, sino que la acepta y la modifica, todo a la vez. Y nada digamos de los genios, que son especies en sí mismos.

Debajo de esta superficie cientificista hay en Balzac una concepción si se quiere anticuada (o meramente romántica) de la sociedad como un organismo, en contra de las nociones mecanicistas del individualismo liberal (Stuart Mill) o del clasismo socialista (Marx). Una noción medieval de sesgo místico: la sociedad es unión misteriosa, comunidad o, por mejor decir: comunión. La sociabilidad máxima se alcanza con el máximo poder. La utopía de una sociedad absoluta y unida es el poder absoluto.

Se advierte cierta mezcolanza de tradición y revolución, de socialismo y sociedad feudal de brazos, muy propia de la línea sinuosa que une a Rousseau con Schlegel, de Bonald y Baudelaire, romántica toda ella. Por eso Balzac nunca fue demócrata y sí, a veces, revolucionario, por amor a la energía explosiva que encarnan las revoluciones. Su monarquismo cesarista, tan fiel a su juvenil bonapartismo, se torna alergia al democrático justo medio de la mediocridad mayoritaria. Y así resulta ser un plebeyo que admira a la aristocracia de los genios y un tradicionalista conservador sin

familia, sin capital y sin patrimonio. Una combinación de autoritarismo y revolución que anuncia a buena parte del destino que hemos experimentado en el siglo XX. Una paradoja que anida ya en ese siglo XIX, el siglo que entremezcla el individualismo, la autoridad y la uniformidad.

Balzac es un sociólogo, si se admiten estos complejos presupuestos de una sociología que, propuesta como ciencia, tiene un origen romántico, la filosofía social de Saint-Simon, dominante en el pensamiento francés del siglo XIX. De ella provienen el eclecticismo, el socialismo de Blanqui, el positivismo de Comte (que propone una visión progresista de la sociedad que se vuelve circular, porque desemboca en la religión de la humanidad, repitiendo el ciclo religión-metafísica-ciencia) y el neobonapartismo de Luis Napoleón, que fue denominado «un Saint-Simon con corona». El progreso industrial sansimoniano es ley de Dios (un balzaciano dios andrógino), a la cual llega Balzac partiendo del extremo opuesto, la observación realista del detalle, lo fregmentario.

Si para Saint-Simon el científico social es un apóstol de esa especie única que es la humanidad, para Balzac hay una estética de la historia, síntesis de poesía y ciencia, accesible al nuevo espécimen del sacerdocio que es el artista. En ambos, el progreso culmina en paradoja: convertido en religión, deviene un mito extramundano.

## Jueves

Júpiter es el dios administrador, el dios de la realidad. Ahora corresponde examinar un poco eso del realismo en Balzac.

Hacia 1835, en pleno momento balzaciano, empieza a usarse en Francia la palabra *réalisme* aplicada al arte. En 1856 Duranty funda un periódico con tal título. En rigor, el ejercicio del realismo (estudio de las particularidades de la experiencia o, si se quiere, más amplia y vagamente, de las relaciones entre la literatura y la vida entendida como vida cotidiana de todos) viene de antes: de cierta poesía descriptiva bajomedieval (el Arcipreste de Hita, Villon), la novela picaresca, el teatro bufo, Defoe, Richardson, Fielding, etc. En el vocabulario filosófico, designa concepciones encontradas. Para la escolástica, la postura realista consiste en reconocer realidad sólo a los universales, los géneros, las abstracciones. En cambio, más modernamente, el realismo empirista peralta los sentidos, la percepción de los objetos particulares, como punto de partida del conocimiento.

La literatura realista hereda esta doble propuesta. Parte de una aprehensión individual de la realidad, una observación de individuos y circunstan-

cias particulares (particular: privado) y llega a una descripción de géneros sociales de sujetos, a su estatuto público. Por excelencia, su campo es la novela. En ella hay personajes con nombres propios o pseudónimos, situados en un tiempo lineal y evolutivo, con fechas «históricas» de referencia, y espacios puntualmente señalados. La vida real se puede transcribir por medio de lo que Flaubert llama «lo real escrito» (lo que el propio Flaubert se encargará de poner en crisis con esos objetos analizados hasta la desaparición en *Salammbo* y el imposible inventario del mundo que intentan Bouvard y Pécuchet).

El mundo del realismo es legible y su lectura, comunicable. El lenguaje puede copiar esa realidad que lo precede. Por excelencia, se ocupa de las descripciones. Apela a la esencial credulidad del lector, que comparte el mismo mundo referencial del escritor. En su tiempo fue el discurso por antonomasia, encargado de cumplir con la utopía de representar fielmente la realidad por medio de un decir verídico, el discurso perfecto en que coinciden plenamente la cosa y la palabra que la representa. Invocó un universo organizado y jerárquico, armonioso y totalizado, compuesto de signos inteligibles: el universo de la coherencia.

Sin perder eficacia retórica, hoy el realismo es un discurso entre tantos. Es lo que Barthes describe como verosimilitud realista: unas enunciaciones que se acreditan por el mero referente. Su elocución, en consecuencia, se disimula como si no existiera, en una transparencia que «deja ver la realidad», sin advertirse como una retórica que produce el «efecto de lo real». Desde luego, aquel realismo ignoraba que el referente no existe por sí mismo, sin ser nombrado, con el añadido de que el lenguaje poético (en sentido amplio: poema y prosa) es, como observa Riffaterre, el que dice una cosa y quiere decir otra.

La objetividad científica, la impasibilidad ante el objeto, propias del realismo, parecen ser el método de Balzac, que busca siempre la causa del efecto, porque nada ocurre sin precedente necesario. En el prólogo de *La comédie humaine* (1842) invoca la autoridad de Geoffroy Saint-Hilaire, un naturalista. Su propósito es describir especies sociales como si fueran especies animales, pero con el presupuesto de que todo animal está construido por el Creador según un modelo unitario, por lo que su ciencia remite a una concepción unitiva y mística de la naturaleza. A esta duplicidad se agrega lo perplejo que deja a Balzac la frontera de lo real, en tanto inteligible, con esa otredad que escapa a las clasificaciones: el genio como sujeto único, el ser indefinible (ese Séraphito que es quizá Séraphita y que resulta masculino o femenino según quién lo mire), el espacio de lo paranormal (los experimentos mesméricos, la videncia de Ursule Mirouet). Su noción rea-

lista de lo real, su elocución detallista que acredita siempre dónde y cuándo ocurren sus historias, se compensa con un gusto clásico por las estructuras (lo contrario del realismo, del idealismo de la forma parabólica y cerrada) y la fantasía romántica de la naturaleza como unidad: una constelación donde caben las oscilaciones del siglo XIX. La verdad balzaciana es el todo hegeliano: un devenir infinito en que el espíritu, enajenado en la historia, intenta infinitamente coincidir consigo mismo, liberándose de la causalidad, hasta recobrar la perdida unidad originaria, el absoluto. Es decir: nada de lo que puede hacer el lenguaje, que es proliferación y escisión de oposiciones. De ahí el desesperado fárrago balzaciano, la voracidad de la palabra que intenta decirlo todo y que no hace más que dividirlo todo. Sus personajes, como concluye Curtius, consiguen ser tan fantásticos como la vida misma.

A menudo, Balzac advierte lo que tiene entre manos, es decir lo que se le escapa de las manos. Describe a sus criaturas por similitud con otras criaturas literarias, pictóricas o teatrales. Muestra que no observa desde la desnuda mirada empírica, sino que sus ojos están informados de cultura hereditaria. Los monólogos parlamentarios de sus personajes, sus encuentros teatrales, las deudas de sus biografías con la solución impuesta desde el folletín y el melodrama, las reflexiones didácticas del narrador sobre los fenómenos de la vida, exceden con mucho la inocente descripción de la realidad.

Adorno ha señalado cuánto de fantasmagoría sociológica hay en la visión balzaciana de la sociedad, una sociedad donde apenas sabemos quién produce la riqueza, porque todo es allí despilfarro, especulación, parasitismo, lujo y compraventa de valores simbólicos (el amor venal, los títulos de nobleza apócrifos, los créditos imaginarios, el tráfico de influencias). Los ricos de Balzac son propietarios inertes y decadentes, o jugadores afortunados, o postulantes de la burocracia, o cortesanas astutas y finalmente desdichadas, o negociantes de papel. Nada sabemos de la acumulación primaria de los capitales que sustenta esta circulación de riqueza. El valor económico se convierte en algo tan irreal, en términos de observación empírica, como el relato mítico del que todos hablan y nadie verifica. Una sustancia perdida en la tiniebla del origen.

## Viernes

Dicen que surgió de la espuma, limpia y salada, Venus, la diosa del amor. Así como en otros campos, en el amoroso, Balzac resulta fronterizo entre

la ciencia racionalista y la lógica del infinito, propia del romanticismo. En efecto, su primera aproximación es la de un científico del siglo XVIII (bien que algo matizado por la filosofía de la naturaleza que ya se revisó) que intenta escribir monografías sobre el funcionamiento fisiológico del alma. Se encuentra entonces con el amor como una incansable admiración, una mirada que todo lo ve como si fuera la primera vez, en una suerte de intermitencia sentimental de cada día, de cada momento, poco parecida al estallido afectivo del amor romántico. El amor, en tanto tensión sostenida, es una pasión más que una emoción.

El romanticismo aparece cuando el ser amado, después de identificarse con un dios o una diosa (o ambos a la vez, según veremos) señala algo que está más allá: la muerte como límite del mundo, Dios como la garantía de la eternidad. El amor es máscara del deseo de infinito, una pasión cósmica. Apetencia de mundo, de un mundo cuyos confines se ignoran, el amor balzaciano es la privilegiada manifestación de una práctica devoradora, que mastica y deglute al mundo porque no puede alcanzar su verdadero objeto, situado más allá del mundo mismo. Amaury ingresa en el claustro cuando muere Madame Couaën, objeto de su casta adoración, en *Le Lys dans la vallée*, y Camille Maupin se mete a monja cuando Calixte escapa a su amor porque ama a Béatrix, que también escapa a su amor, e intenta matarla para enseguida salvarla de la muerte y poder besar su boca, tal vez agonizante, en *Béatrix*.

Como siempre en el romanticismo, el amor tiene algo de trascendente y de maldito que lo asemeja a lo sagrado. Se resuelve en renunciado al mundo, suicidio, crimen o adulterio, pero no encaja en ningún casillero social. Sí, en cambio, son clasificables los sustitutos sociales del amor. El poder, que genera su propia erótica devoradora (ejemplos balzacianos: Napoleón, Pitt, etc.) y es mágico, porque consiste en una práctica de la recepción, en tanto el amor es mística dación: si la magia desarrolla las potencias, la mística disuelve al sujeto amante en un ser superior, a través del ser amado. También la escritura es un sustitutivo amoroso. El escritor, como el enamorado, vive en un tiempo ideal, sin días ni estaciones, en un hambriento insomnio, en un instante cristalizado que contradice la sucesión histórica del tiempo profano, como si resultara de un pacto diabólico (tema que fascina a Balzac, tanto en el Fausto de Goethe como en el Melmoth de Maturin). La política y las letras son, entonces, realizaciones eróticas oblicuas que, según proclamó alguna vez Balzac, intentan llenar el hueco que la inexistente mujer ideal deja en la trama de la realidad.

Desde luego, la fórmula social del amor es el matrimonio, pero esta institución, promovida por la necesidad de conservar viva a la especie, nada

tiene que ver con el amor balzaciano. Éste es natural y caótico, en tanto aquél es artificial y rutinario. El amor es de iniciativa masculino, junto con el movimiento y la guerra. El matrimonio responde a valores femeninos: estabilidad, herencia. Cuando la mujer decide amar o es dominada por una decisión amorosa, es porque tiene algo de viril y busca la experiencia del amor fuera del matrimonio.

En la coyunda matrimonial, esposa y esposo conservan su entidad subjetiva, luego enriquecida por los roles de la madre y el padre, la transmisión de títulos, nombres y propiedades. En cambio, en el amor balzaciano, ahora sí plenamente romántico, los amantes intentan desaparecer y fundirse en una entidad tercera y superior, donde ambos sexos se unen en una suerte de ser angelical y hermafrodita. No hace falta remitir a los textos canónicos del romanticismo sobre el amor, pero conviene no olvidarse de Baader (*Filosofía erótica*), Schlegel (*Lucinde*), la obra de Schopenhauer y los ensayos de Wagner sobre la sexualidad en la música y las letras.

El andrógino fue, desde siempre, adorado como alegoría de la plenitud, bajo formas de dioses como Ptah y Dionisos, aunque destruido como realidad fisiológica, en un ejercicio dual muy propio de las relaciones con lo sagrado (mana y tabú). En muchos ritos nupciales de culturas agrarias, la noche de bodas impone que los cónyuges intercambien sus vestidos. En la leyenda suelen aparecer algunos héroes bastante robustos que no se niegan a travestirse, como Hércules y Aquiles. No faltan lecturas bíblicas que consideran andrógino a Dios, por aquello de que hizo al hombre a su imagen y semejanza, varón y hembra, etc. Más cerca de Balzac hay una revalorización romántica del hermafrodita en obras como *Clementine* de Pierre Cuisin, *Fragoletta* de Henri Latouche y *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.

En sentido estricto, el ser intersexual sólo aparece en Balzac como Séraphito/Séraphita. Tal vez pueda agregarse la broma del cartel que cuelga a la entrada de la Pensión Vauquer: «Para los dos sexos y otros más». En sentido amplio, sin embargo, abundan entre los enamorados balzacianos los que tienen rasgos del sexo opuesto y están como preparados para esa experiencia de unidad mística y alquimia sexual que es el amor. Viragos como Camille Maupin (Camille es un nombre ambiguo en francés y vale tanto para Camila como para Camilo) y Laurence de Cinq-Cygne, la corajuda militante monárquica de *Une ténébreuse affaire*, o efebos hermosos como doncellas (Calixte, Lucien de Rubempré, Eugène de Rastignac) enmarcan la seducción virginal de Bette o Eugénie Grandet, a veces capaz de cierto lesbianismo del corazón, lo mismo que la misógina homosexualidad de Vautrin, quizás amante de Lucien, a quien ve como una madre ve a su niño

(un niño que no crece y acaba suicidándose en un calabozo de la Conciergerie). Tal vez sea el castrado Zambinella, que fascina trágicamente al escultor Sarrasine, la cifra de este ser cuya dualidad raya en lo inefable: «...esta criatura sin nombre en el lenguaje humano, forma sin sustancia, ser sin vida o vida sin acción». Dual, inefable como la obra de arte, que pertenece a la religión del siglo romántico.

## Sábado

Las brujas se reúnen a medianoche con el Demonio, que es el ser sobrenatural más a mano. Ya se ha visto algún asomo de la religiosidad balzaciana: naturalismo, creencia en lo inmanente de la naturaleza, una especie de panteísmo en que Creador y Criatura se identifican en un proceso de incesante creación. No hay, entonces, un Dios personal, y Balzac queda fuera de la órbita cristiana, de toda verdad como revelada y no como procesal. Más aún, si le interesa el cristianismo, es porque originalmente fue una suerte de mística gnóstica (San Juan) convertida y desvirtuada por San Pedro y San Pablo en Iglesia organizada y ortodoxa. A Balzac le atraen, por el contrario, las sectas ocultas y las herejías.

No obstante, acepta la importancia social y cultural del catolicismo, sin cuya existencia la sociedad correría un grave peligro de disgregación, como ocurrió con la Revolución Francesa. En cualquier caso, es algo destinado a la masa y no al genio, que propende a heterodoxo y apartado.

Hay algo más y que atañe a su calidad de artista. La naturaleza como plenitud es mal modelo de la narración, porque la plenitud todo lo contiene y todo lo oculta, como esa esfera cuyo centro está en cualquier parte y su periferia en todas (o viceversa) y que es la figura hermética de Dios, luego recogida por Nicolás de Cusa y Pascal. El modelo de la narración es judeocristiano: Creación, Caída, Redención y Apocalipsis. En ese sentido, el romántico sacerdote del arte funge de evangelista laico.

## Domingo

Día del sol y del descanso, de la lucidez y del arte.

Como creador de un mundo apócrifo, como dios menor y desautorizado por el Olimpo, el artista tiene para Balzac siempre algo de diabólico, tal vez consecuencia de un pacto con el Malo. Al respecto, observa Carlos Pujol que los personajes malvados de nuestro escritor son siempre más intere-

santes que los bondadosos, víctimas de la sosera y el aburrimiento. El pacto, por otra parte, permite al artista (y no al científico social) explorara la precaria y metafórica armonía del mundo, de cuya observación surge la novela.

El artista, como buen endemoniado, tiende al aislamiento y la lejanía. En esto coincide con el monje y se conecta con el sacerdocio, un sacerdocio fascinado por las herejías, que son las religiones auténticas y derrotadas. Balzac, con su sayal monástico, encerrado e invisible, atiborrado de café, insomne hasta la cardiopatía, es una figuración moderna del pactista infernal. La soltería completa el retrato. En efecto, Balzac nunca convivió con sus mujeres (ni siquiera con alguna que solía vestirse de varón) y sólo se casó al final con la Hanska, que apenas pudo asistir a su última enfermedad, cerca de la aborrecida madre, de la cual Honorato nunca pudo separarse ni dejar de odiar. Si tuvo hijos, no los reconoció y en cuanto a secretarios y otras intimidades varoniles, la cosa no pasa de la chismografía. De modo que estamos siempre en torno a la celda monjil, en su versión moderna de esquiva y parca bohardilla parisién.

Aparte de esta connotación religiosa, el artista balzaciano por excelencia no parece ser el escritor sino quien se puede producir prescindiendo del lenguaje: un músico como Gambara, un pintor como Frenhofer o un escultor como Sarrasine. En ellos, la obra no debe explicitar su sentido, porque es el sentido mismo, y tiene la presencia compacta que no se pierde en palabras que acreditan otras palabras, y así hasta el infinito. Porque las palabras se ocupan de lo finito infinitamente, al revés que el arte por excelencia, la música, que Balzac encarna en la persona suprema de Beethoven. O, si se prefiere, por citar a los músicos que conoció personalmente, en su conexión con el mundo diabólico (Paganini, Liszt) o angélico (Chopin). Tampoco parece ajeno Balzac al largo análisis que Gambara hace de *Robert le Diable* de Meyerbeer, donde privilegia la inspiración demoníaca, sólo comparable al mozartiano *Don Giovanni*.

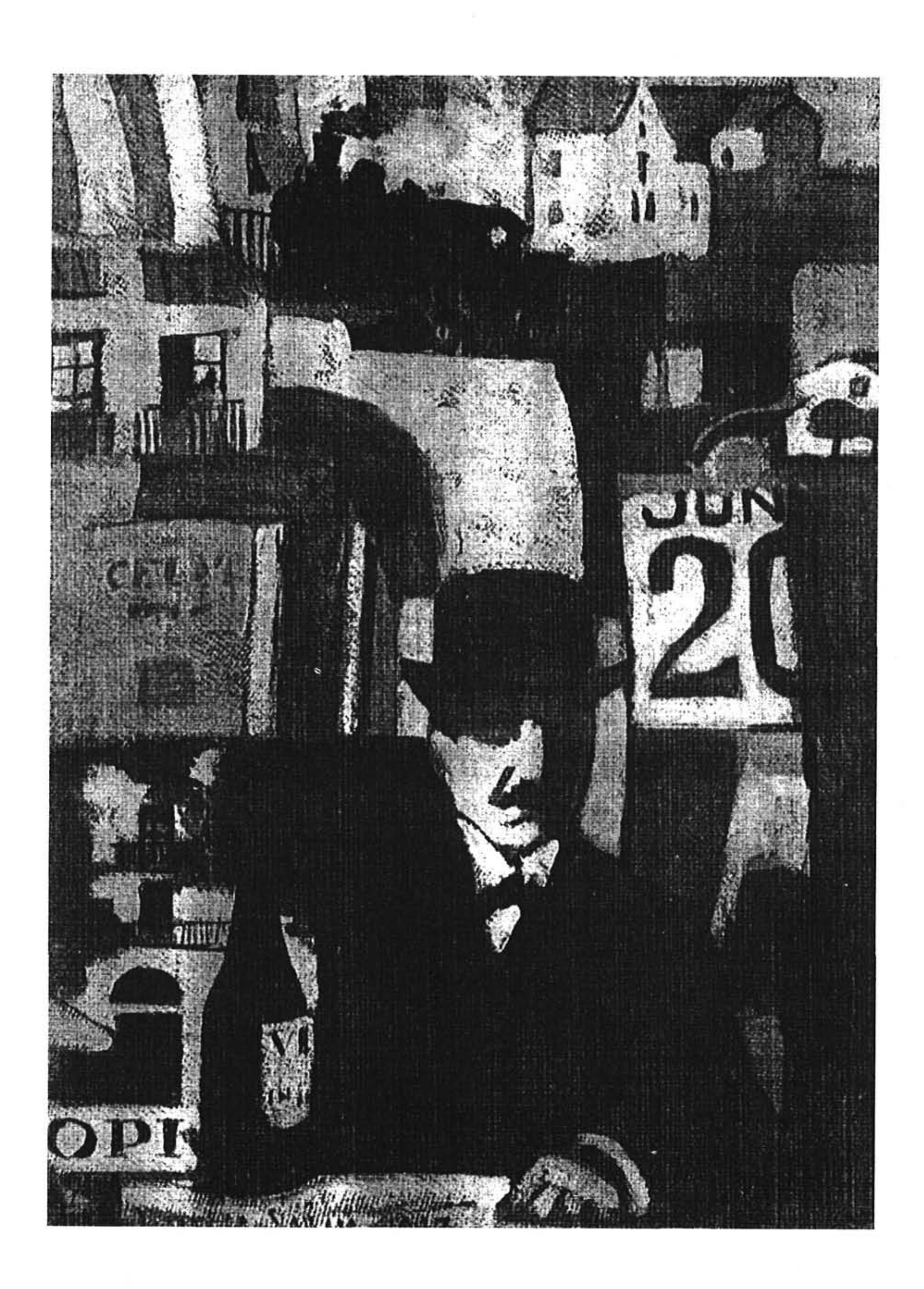
Cabe colegir que, para Balzac, el paradigma del artista es el músico: Beethoven como ejemplo de construcción para Walter Scott, quizás el novelista más admirado por el colega francés. La música sintetiza la ciencia (matemática, física) y el arte (fantasía, inspiración), dando el ejemplo a la ciencia poética de la historia que Balzac pretende fraguar con su sistema de narraciones. La música se dirige directamente al cuerpo, sin pasar por la mediación de la inteligencia, y puede ejercer varias voces al mismo tiempo, como ocurre en el acorde, lo que está vedado a la lineal palabra. Pero, sobre todo, la música moviliza el recuerdo, que organiza el pasado, y pone en juego la analogía por medio de las correspondencias armónicas (conso-

nancias y disonancias) dando muestra acabada de la lógica que la naturaleza ejerce en su dispersa y disimulada unidad. No le hacen falta la palabra ni la traducción.

¿Fue Balzac un escritor que no pudo ser músico? ¿Erigió a la música como conductora utópica de la palabra hacia la natural plenitud del sentido? Lo cierto es que le tocó el difícil y superior momento en la historia del arte que posee, a la vez, la culminación de la novela, la sinfonía y la ópera: el romanticismo. Aceptó el desafío de la callada lucidez que practica la palabra, que construye sus siempre inacabadas partituras.

## Bibliografía

CURTIUS, Ernst Robert: *Balzac*, Fischer, Frankfurt, 1985.
EITEL, Wolfgang: *Balzac in Deutschland*, Peter Lang, Frankfurt, 1979.
MAUROIS, André: *Balzac*, traducción de Juan G. Basté, Salvat, Barcelona, 1985.
MONNEYRON, Frédéric: *L'androgyne romantique*, Ellug, Grenoble, 1994.
PUJOL, Carlos: *Balzac y «La comedia humana»*, Bruguera, Barcelona, 1983.
SIPRIOT, Pierre: *Balzac sans masque*, Robert Laffont, Paris, 1992.
TACUSSEL, Patrick: *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens*, Klincksieck, Paris, 1995.
TORRES BODET, Jaime: *Balzac*, FCE, México, 1959.
ZWEIG, Stefan: *Balzac*, traducción de Arístides Gamboa, Juventud, Barcelona, 1955.


JUN
20
OPI

# BIBLIOTECA

—Tendrá que ser después de las once; es decir, después que yo haya hecho mis tres horas de recorrido por las calles, pues no has de olvidar que soy un "hombre-anuncio".

Anochecía. Las luces de la ciudad iban encendiédose. La tempestad de nieve decrecía. Ambos amigos se despidieron: uno para tomar el ómnibus próximo, y el otro el tren subterráneo que debía llevarle a la parte baja de la ciudad, del otro lado del río.




Al otro día, puntualmente, ambos amigos estaban frente al pabellón en el que exponían los pintores y escultores de Montevideo. Ambos amigos entraron.

En el peristilo, al entrar, una gran estátua ecuestre: el legendario gaucho, gallardo, empuñando su lanza. En las paredes, grandes pinturas decorativas, con temas también del país.

—¿Qué le parece esto? —dijo el de la barba.

—Pues que dentro de su género, quizás está mejor

# Saramago y el dibujo de la palabra

Desde las aulas de la Universidad o en agradable conversación en su despacho del Departamento de Filología Gallega y Portuguesa, al profesor Basilio Losada –que, además de ser un gran contador de historias, es quien con más cuidado ha leído la obra completa de José Saramago– le gusta explicar cómo descubrió al autor portugués. Basilio Losada dice que cuando quiere saber el estado de la literatura portuguesa más reciente recurre a su informador y amigo Xesús González Gómez. Con una sonrisa, recuerda que hace muchos años –en el mismo 1982, el año de la edición portuguesa– su amigo le anunció que había descubierto una novela deslumbrante de un autor portugués desconocido en España, *Memorial del convento*. Blimunda y la pesada piedra del convento de Mafra –aunque, sobre todo, Blimunda– cautivaron al profesor Losada y, decidido, se fue a ver a su editor para convencerlo de la importancia de la traducción y edición del *Memorial*. Parece ser que no le acabó de gustar el título; le sonaba a religión, le parecía poco sugestivo y, por este motivo, le propuso a Losada que, antes de editar ésta, buscase otra obra de Saramago cuyo título consiguiera suscitar el interés de un público español desconocedor, en aquellos años, de la realidad literaria portuguesa.

Basilio Losada empezó a leer a Saramago y entre la ya extensa obra del autor –que en aquel momento comprendía una decena de títulos que abarcaban diferentes géneros, desde la prosa, la poesía o el teatro hasta la crónica política y periodística– encontró una novela, la quinta del portugués, que podía servir de nexo entre el desconocimiento español de Portugal y aquello que mayoritariamente se conoce aquí del país vecino: el extraño y múltiple poeta Fernando Pessoa. Así es como Seix Barral empezó editando a Saramago, con *El año de la muerte de Ricardo Reis*, novela protagonizada por el epicúreo heterónimo pessoano y enmarcada en una Lisboa atenta al estallido de la Guerra Civil española. La traducción de Losada apareció en 1985, un año después de la edición portuguesa y, tras ésta, el traductor de Saramago ya se pudo dedicar, con esmero, a la historia de amor entre Baltasar y Blimunda, cuya primera edición española apareció en 1986. Actualmente, de las veintisiete obras firmadas por José Saramago, sin incluir aquí la participación en obras colectivas, artículos de prensa o ensayos para publicaciones perió-

dicas, se encuentran editadas en castellano diecisiete, de las cuales doce han sido traducidas por Basilio Losada.

Tras el *Memorial* y *El año de la muerte de Ricardo Reis* –títulos que también se encuentran en catalán gracias a Proa (1988) y a Edicions 62 (1997), traducidos por Josep Daurella y Víctor Marínez-Gil respectivamente– la editorial Seix Barral publicó las obras de Saramago que pertenecen en su mayoría a la década de los años 80: *La balsa de piedra* (ed. port., 1986; ed. cast., 1987; ed. catalana en Edicions 62, 1989), *Manual de pintura y caligrafía* (ed. port., 1977; ed. cast., 1989), *Alzado del suelo* (ed. port., 1980; ed. cast., 1989), *Historia del cerco de Lisboa* (ed. port., 1989, ed. cast., 1990) y *El Evangelio según Jesucristo* (ed. port., 1991; ed. cast., 1992). Obra, esta última, a la que Basilio Losada no puede evitar, cada vez que habla de Saramago, dedicarle largos minutos para terminar diciendo que su lectura indefectiblemente obliga a pensar. Hay que suponer, en este sentido, que su traducción, al ser un trabajo mucho más próximo al del entomólogo, impone una profunda meditación sobre el contenido del texto. El *Evangelio* es uno de esos libros dolorosos que despiertan y hostigan los sentidos del lector hasta dejarlos a flor de piel.

Las primeras obras de José Saramago –dejando al margen su primera novela, *Terra do Pecado* (1947), la cual sólo se puede leer en portugués (si se encuentra la primera edición de Minerva o en la de Caminho de 1997), y sus dos libros de poesía, *Os Poemas Possíveis* (Portugália, 1966; Caminho, 1982) y *Provavelmente Alegria* (Horizonte, 1970; Caminho, 1985), obras que tampoco están traducidas– corresponden a los años 70, aunque han sido editadas en España en los 90. Las crónicas *De este mundo y del otro* (ed. cast. 1986) y *Las maletas del viajero* (ed. cast. 1992) corrieron a cargo de la editorial Ronsel y la responsabilidad de la versión castellana recayó, una vez más, sobre Basilio Losada. Libros del Oeste presentó en 1996 una cuidada edición de los poemas *El año de 1993* (traducción de Ángel Campos Pámpano), obra que Saramago había editado en Portugal diez años antes (Futura, 1975). Alfaguara se encargó del cuento *Casi un objeto*, traducido en 1994 por Eduardo Naval, el mismo traductor que desde el año 97 va presentando en castellano las reflexiones diarísticas que Saramago elabora desde su isla de adopción, *Cuadernos de Lanzarote*. La primera obra de teatro del autor portugués, *A Noite* (Caminho, 1979) y la última, *In Nomine Dei* (Caminho, 1993), tienen una versión catalana desde el año 1995 en la editorial Tres i Quatre. La primera, se representó en Barcelona la noche del 24 de abril de este año para conmemo-

rar los veinticinco años de la Revolución de los Claveles que pacíficamente se llevó a cabo el 25 de abril de 1974.

En este momento en que la editorial Alfaguara está ofreciendo la posibilidad, gracias al lanzamiento de la «Biblioteca Saramago», de reencontrarse con las obras del escritor portugués, resulta un ejercicio curioso aproximarse a un texto como *Manual de pintura y caligrafía*. La edición portuguesa es de 1977 y Basilio Losada no tuvo la oportunidad de traducir la novela hasta 1989; sin embargo, ahí se halla el germen del proceso literario del autor. Diez años después de su edición en España, José Saramago recibe el Premio Nobel y pasa a ser uno de los autores más conocidos y leídos del mundo, hecho que contrasta con el motivo literario que preside toda la novela: la meticulosa narración del proceso que sigue una crisis de expresión artística. Un tal H., un *hombre*, un *héroe* –o alguien silencioso desposeído de sonido, como la letra muda indica–, un pintor retratista por encargo, se enfrenta a la experiencia de llevar a cabo el acto de narrar ante la imposibilidad de expresarse mediante la pintura. *Manual de pintura y caligrafía* es la búsqueda de un código de comunicación y, en este sentido, el cuaderno de anotaciones en el que H. irá explicándose a sí mismo su propia experiencia, le servirá a Saramago para diseñar una alegoría autobiográfica que responde a su inquietud como autor ante la experiencia de la narración y le valdrá, asimismo, para confeccionar una urdimbre simbólica que vincula diferentes manifestaciones críticas en un único espacio geográfico y temporal: la crisis expresiva del protagonista-autor, la crisis de la vida privada representada por la trama argumental que informa sobre el personaje y la crisis de la sociedad portuguesa marcada por el final del período salazarista en los años setenta.

Pero además de ser un símbolo, *Manual de pintura y caligrafía* es un programa de futuro. Es la elaboración de un plan estratégico que meticulosamente repasa los elementos configurados de la expresión literaria que son de interés para el autor portugués y que, como él mismo ha demostrado, lo llevarán a afirmarlo como uno de los más importantes escritores del siglo XX. Saramago se sirve del inseguro H., un neófito de la literatura que empieza a experimentar con las palabras, para reflexionar sobre el alto nivel de exigencia que el autor se impone a sí mismo, para meditar sobre la dificultad en insuflar verdadero contenido artístico a cualquier muestra de expresión que pretende ser arte, para demostrar la gran diferencia que hay entre una reproducción mimética de la realidad y la obra capaz de provocar una emoción estética en el artista y en el

observador del objeto artístico. El íntimo autoexamen que H. va recogiendo en su cuaderno le lleva más allá del análisis de su fracaso como pintor. El desconcierto que le causa su incapacidad artística y la toma de conciencia de su mediocridad, le obligan a dirigir una mirada directa y sincera sobre su propia condición y sobre el verdadero significado del arte, «un espacio privilegiado de la conciencia humana», que cargan de tensión el acto voluntario de transición de la pintura a la escritura y que convierte a esta última en una tabla de salvación a la que se agarra alguien que se siente verdaderamente un náufrago. La literatura será un acto individual de autorrescate que, al actuar como terapia de una neurosis, escarba en los convencionalismos narrativos, denuncia usos indebidos del lenguaje, medita sobre la facilidad de expresión de la propia intimidad a partir del relato autobiográfico y sobre el grado de *veracidad* de lo que se plasma en el papel mediante la primera persona del verbo. La novela de Saramago se va convirtiendo así en un ensayo narrado sobre el enfrentamiento a la literatura, una ficcionalización autobiográfica de la experiencia literaria que va confeccionando un proyecto de vida futuro en la literatura.

No obstante, todas estas reflexiones teóricas que Saramago plantea desde el cuaderno íntimo de H. no responden tanto a la búsqueda de una explicación de la labor del escritor como al acto físico de la escritura en sí. H. se siente fascinado por la experiencia del ejercicio de la grafía. Como pintor, se ve evolucionando desde la imagen –en una época tan extremadamente visual como la contemporánea– hacia la escritura, no como el arte de la expresión literaria sino como el acto mismo de dibujar las palabras siguiendo un hilo infinito y caligráfico que parte de su estilográfica. El dibujo de las letras, de las palabras, la página escrita, le resulta familiar ya que se asemeja a la experiencia del pintor ante el lienzo en blanco, pero la hoja de papel caligrafiada se aleja de la imagen, del instante, que recoge la representación pictórica, al revelarse como algo continuo e infinito que deviene texto y que se aproxima a las reflexiones barthesianas sobre la obra y el trabajo físico del escritor.

*Manual de pintura y caligrafía* se presenta, así, como un compendio de los objetivos de José Saramago como escritor y establece unas bases programáticas escrupulosamente detalladas por la finura, la atención y el pulso firme del calígrafo. Programa que, sin pausa, desde este *Manual* que actúa como centro y punto de transición, se ha ido cumpliendo a lo largo de los años y que Basilio Losada se ha encargado de comunicar en lengua castellana.

**Isabel Soler**

# Réquiem americano*

Quizá los guantes hayan sido elegidos por Philip Roth en esta novela como la metáfora perfecta de una época en que las *formas*, todavía, jugaban un papel en la vida: cuando los hijos respetaban a los padres, los negros a los blancos, los presidentes no ordenaban la grabación de cintas secretas o los soldaditos norteamericanos no morían obscenamente (a la luz de las cámaras de televisión) en Vietnam. «Entonces –como dice el padre del protagonista, Seymour Levov, *El Sueco*, ambos grandes fabricantes de esta prenda sutil– no era nada excepcional que una mujer corriente poseyera veinte o veinticinco pares de guantes..., distintos para cada vestido, distintos colores, distintos estilos, distintas longitudes», ni tampoco que de la industria guantera se pudiera hacer la dulce canción con la que mecer el sueño de los inmigrantes judíos pobres en América (como el propio abuelo Levov, iniciador de la dinastía).

Pero si lo que prometía la canción a tres esforzadas generaciones de una familia judía proveniente de Europa central estaba prácticamente a la vuelta de la esquina (y la letra de una canción popular de los años cuarenta es lo que pone justamente Roth como epígrafe de su obra: «Sueña cuando acaba el día, / Sueña y tus sueños podrían hacerse realidad, / Las cosas nunca son tan malas como parecen, / Así que sueña, sueña, sueña»), en el momento en que llega la cuarta, en vísperas de Vietnam, será el propio sueño cumplido lo que se impugnará, puesto que para esta generación, al revés que en la canción, las cosas no sólo son tan malas como parecen, sino que incluso son mucho peores. En el caso de los Levov, la cuarta generación se llama irónicamente Meredith o Merry (*feliz*), la hija «lista y chispeante» de «un padre fuerte» (El Sueco) y de «una madre bella» (descendiente de inmigrantes católicos irlandeses), la hija «para quien Estados Unidos iba a ser el paraíso». No lo sería (el paraíso se convertirá más bien en infierno para todos ellos), y El Sueco recuerda con nostalgia y cólera el pasado, «una época cuya narración se prestaba al comienzo *érase una vez...*», cuando la unión de aquellas cualidades paternas, maternas y filiales «rivalizaba con la trinidad de las tres osas».

La hija adolescente pone una bomba y mata a un inocente, pero mientras tanto muchas otras bombas, reales o figuradas, han estallado ya, en Vietnam o dentro mismo de Estados Unidos: por ejemplo, la rebelión de los negros de finales de

* *Philip Roth,* Pastoral americana, *Trad. de Jordi Fibla, Madrid, Alfaguara, 512 pp.*

los sesenta, que termina sembrando el pánico en varias ciudades, vaciándolas de blancos y de actividad industrial, entre ellas Newark (Nueva Jersey), donde los Levov tienen desde siempre su hogar y su fábrica de guantes, y de la que los sobrevivientes están dispuestos a llevarse cualquier cosa: el friso de un mercado, la cornisa de una iglesia, «incluso las tuberías de aluminio de edificios ocupados, edificios en pie». Como dice el padre del Sueco: «¿Ahora están robando las calles? ¿Newark ni siquiera puede conservar sus calles? ¡Lárgate de aquí cuanto antes, Seymour!»

Sin embargo, como encarnación a ultranza de los valores WASP (Blanco, Anglosajón, Protestante) –o mejor dicho, como voluntad férrea de encarnarlos, que hace a cualquier inmigrante o hijo de inmigrante, sobre todo en EE UU, más papista que el Papa–, el judío Seymour Levov prefiere concentrarse, entre todas las bombas, en la que ha hecho estallar su hija. Porque, a pesar de todo, «las cosas nunca son tan malas como parecen» y siempre es posible soñar, o sea conformarse con lo que existe, aunque el mundo se venga abajo. De ahí su moral cerrada y escandalizada: «¡Ella ha puesto una bomba!»; sus deducciones erróneas: «No le gustaba la mostaza [a Merry]. Ésa fue otra de sus quejas antes de que empezara a quejarse del capitalismo»; su incomprensión profunda de lo que pasa y de lo que le pasa, tal como lo expresa esta vez su hermano Jerry, al teléfono, cuando El Sueco lo consulta desesperado: «¿Dónde está ese país anticuado y decoroso en el que una mujer tenía veinticinco pares de guantes? –pregunta Jerry–. Tu hija hace saltar tus normas por los aires, Seymour, ¡y todavía crees saber lo que es la vida!»

Así se cierra la segunda de las tres partes en que está dividida la novela (*La caída;* las otras dos son *Paraíso recordado* y *Paraíso perdido*), y en ella, efectivamente, el protagonista acaba rodando hasta el fondo, puesto que mientras tanto Merry no sólo ha seguido poniendo bombas y matando a más gente (otras tres víctimas) sino que, en un nuevo giro del destino, y como culminación de su carrera, pasa –paradójica y no tan paradójicamente– de la protesta contra la guerra de Vietnam a la protesta contra la agresión a cualquier forma de vida, por sencilla o infinitesimal que sea. «Llevaba el velo para no perjudicar a los organismos microscópicos que viven en el aire que respiramos», apunta Roth al describir el terrorífico encuentro entre padre e hija –cinco años después de la desaparición de ésta del hogar familiar–, en un tugurio de la zona de Newark más sometida al abandono y al despojo, y poblada por los desechos humanos que no tienen cabida en el paraíso de El Sueco. La metáfora histórica es perfecta: «Haz el amor, no la

guerra». Merry es el símbolo completo de los hijos de aquella época.

El mérito del autor en esta novela consiste en haberse metido sin vacilar dentro de la cabeza de El Sueco, acompañando –y aclarando– de este modo su itinerario mental hacia el desastre. Al hacerlo así, logra que el personaje roce todos los límites en los que están encerrados su «vida a medida», «impecable», su «optimismo desmesurado». Un personaje más *normal* (más *normalizado*, diría Roth) es decir, más librado a sus posibilidades inherentes, no llegaría desde luego tan lejos, pero entonces, lo que se ganaría en fidelidad, en cierta clase de objetividad, se perdería en *verdad*, en la única objetividad que importa a un escritor. Es así cómo en ciertos momentos no llegamos a distinguir bien entre la voz de El Sueco y la voz de Roth (en realidad la de su *otro yo*, el novelista habitual de gran parte de su obra, *Nathan Zuckerman*), pero esta intrusión, en lugar de atentar contra la verosimilitud, la refuerza, puesto que no hace otra cosa que mostrarnos todos los caminos abiertos para que el personaje pueda superar su confinamiento, caminos que su propia situación objetiva en el entramado social e histórico clausurará una y otra vez. Al fin y al cabo, El Sueco, trágicamente, no puede «saber lo que es la vida», está condenado a vivir en aquel «país anticuado y decoroso», como toda su generación. Y si Roth superpone voces, es también porque está hablando, más que de un personaje concreto, de esa generación, que es la suya propia. He aquí un segundo símbolo. Y el ajuste de cuentas con ella, lleno de ruido y de furia, es asimismo el ajuste de cuentas con el *paraíso* con que sus miembros simbolizaron al país que los vio nacer o llegar desde muy lejos (como fue el caso de todos los desesperados e industriosos abuelos Levov).

En este doble sentido –el de la superposición de voces, pero también el de *juicio final* de una generación–, cabe citar parcialmente un párrafo del libro donde, por si no bastara con todo lo anterior, se hace aún más clara la intención del autor al dar con su título. Cuenta Roth, desde los entresijos de la conciencia de El Sueco: «Y entonces se produjo la pérdida de la hija [...], la hija enojada, repelente, despectiva, sin el menor interés por ser la siguiente Levov de éxito, que le había hecho salir de su refugio como si él fuese un fugitivo [...], la hija y la década que convirtieron en añicos su forma particular de pensamiento utópico, la peste de América infiltrada en el castillo del Sueco e infectando a todos sus moradores. La hija que le llevaba fuera de la ansiada pastoral americana para conducirle a cuanto era su antítesis y su enemigo, a la furia, la violencia y la desesperación de lo contrario a la pastoral, a la fiera americana indígena».

**Ricardo Dessau**

# Crónica de la narrativa española

## Novela y prejuicios literarios

Junto al acuario, iluminado de peces y grava menuda, he ordenado tres libros de 1999: la prosa de Manuel Vicent de *Son de mar* premiada por Alfaguara –hace treinta años también Alfaguara le premió *Pascua y naranjas*, su primer libro–; la novela que puede conmemorar el treinta aniversario de Anagrama, *La cuadratura del círculo*, de Álvaro Pombo, –otra extraordinaria novela suya, *El platino de metro iridiado*, celebró el número 200 de Narrativas Hispánicas, cuyo título inicial fue otra novela de Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*– y, en tercer lugar, acaba de llegar Jorge Volpi y *En busca de Klingsor* (Seix Barral), que ha sido premio Biblioteca Breve en su resurrección de hoy, cuarenta años después de la primera convocatoria del premio legendario.

No voy a ponerme caviloso ni melancólico, pero sí les pido medio minuto para un apunte rápido de observador. ¿Qué hay en esos tres libros que los reúne y agrupa sin querer? ¿Decepcionarán, colmarán las expectativas que despiertan en mí como, presumiblemente, han de despertarlas en más de un frecuentador de la prensa culta y la edición literaria? Mejor aún, ¿estarán de acuerdo la relevancia social y mediática de las tres novelas con su calidad literaria y estética? ¿Serán los tres merecedores de los valores simbólicos y adicionales que concurren en sus respectivas circunstancias festivas?

Hace medio año, la situación fue parecida con otros cuantos nombres y títulos, pero entonces no hubo respaldo institucional de la sociedad literaria. Pienso en los libros que publicaron autores con un nivel de consagración y reconocimiento literario alto, aunque diverso: se publicó la tercera novela de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (Tusquets) y regresó José María Guelbenzu con una novela dialogada, *Un peso en el mundo* (Alfaguara), Luis Landero dio por fin un nuevo original, que fue *El mágico aprendiz* (Tusquets) y, tras alguna larga convalecencia por motivos de salud, pudo por fin aparecer publicada la primera novela histórica de Miguel Delibes, *El hereje*.

Concurrían también razones de peso para esperar resultados de entidad literaria, y esta vez la decepción en los cuatro casos no ha sido aguda pero sí registrable: no

han sido en ningún caso las mejores novelas de sus autores, pero, particularmente, tampoco ostentaron ningún tipo de respaldo conmemorativo particular. Fueron, sin más, las nuevas obras de autores con una trayectoria consolidada y en el caso de Delibes y Guelbenzu, fuera de duda crítica. Fueron síntomas naturales de la profesionalización de escritores en busca de su propia literatura y el lector no vio alimentada una expectativa de curiosidad más allá de lo que ya pudiera saber de cada uno de esos narradores. Eran sus nuevas obras y había que leerlas en clave, cada una de ellas, de nueva inmersión en el género que les es más propio a cada uno de ellos.

Quizá por ello hablar de decepción es en este caso excesivo, equívoco y, en el fondo, desorientador: no es fácil mantener las distancias del estímulo publicitario para bien y para mal. ¿Son malos libros narrativos, ignoran sus recursos, los manejan deficientemente, carecen de oficio? No es esta la naturaleza de la decepción. De hecho, responder con desánimo ante estas cuatro novelas es esperar de ellos un crecimiento o una maduración de sus mundos literarios a ritmo de *spot* publicitario, como si dos, tres, cuatro años, hubiesen de bastar para realimentar la propia experiencia y dotarla de las nuevas herramientas y los nuevos saberes que permitan saltos cualitativos significativos de sus propias trayectorias. Yo mismo me confieso decepcionado ante los cuatro narradores y, sin embargo, sé que es injusto firmar ese diagnóstico porque hacerlo significa respaldar la lógica mercantil en que vive la literatura actual. Lo honesto y pertinente sería más bien la observación neutral de la aventura literaria de cada uno de ellos y el reconocimiento de lo que han querido ser cada una de sus nuevas novelas, intentando abstraer esos títulos de la tentación en que vive y de que se nutren la propaganda y la industria editorial, es decir, la superación, la mejora, el perfeccionamiento continuo. Y evidentemente la lógica que rige ese prejuicio es esencialmente ilógica: es infantilismo disfrazado, es ilusionismo adolescente. La propaganda aspira a inocular esa suerte de instinto en cada cliente potencial –todos nosotros– y hace esperar bajo ese prejuicio de progreso continuo cada nuevo título: siempre el mejor detergente es por definición nuevo, pero sobre todo porque es *nuevo* es *mejor*.

Ese es un efecto nocivo del talante agudamente mercantil en el que se mueven las letras españolas del tiempo, aunque pueda tener recompensas también: beneficia objetivamente la producción literaria media del país, aumenta previsiblemente los índices de lectura de novela

contemporánea y construye la imagen de una pintoresca y excitada sociedad literaria democrática. Exige un esfuerzo adicional distanciarse de esa lógica, y eso he intentado hacer al repensar los cuatro libros de los que quiero hablar además de algunos otros que mencionaré también.

Almudena Grandes ha dado cuatro modelos de mujer trabajadora y ha observado la secuencia interior y sentimental que las lleva a destinos dispares, aunque algunas veces se crucen entre sí. Sus mujeres literarias reciben el foco de luz narrativa esencialmente en el núcleo en el que cuajan los sentimientos, la percepción propia de sus avatares y sus frustraciones. Les preocupa menos el trabajo que realizan, la sociedad en la que viven, las relaciones laborales o los destinos suyos como seres racionales y les inquiera mucho más el olor de las sábanas que abandonan cada mañana –solas o acompañadas–, o el rastro de un perfume en la piel, la inquietud vibrante de saberse amada por un indolente traidor o un milagroso seductor, o la viabilidad de una relación sentimental torpe pero necesaria. Sí, son modelos o tipos de mujer, pero lo son en esencia no como mujeres sino como seres sentimentalmente problemáticos: la novela española contemporánea ha tendido a ver la conflictividad del ser humano antes en el ámbito de lo sentimental que de lo racional, y me estoy acordando involuntariamente de Lukács.

Si no se ha leído algún libro anterior de Almudena Grandes –y su mejor novela sigue siendo *Malena es un nombre de tango*– esta historia puede satisfacer porque no ha perdido nada de la fuerza narrativa y torrencial que posee la escritora, como mejor mérito, pero echo de menos la ambición de abordar también los conflictos de las mujeres desde ángulos de otro orden y con una cuña de interpretación distinta de la sentimental. Lucía Etxebarría, que es escritora que recreó ya personajes creíbles en *Amor, prozac y dudas*, ha repetido en *Nosotras que no somos como las demás* (Destino) ese mismo modelo analítico y sentimental con una marca de fábrica propia, que es la atracción específica hacia lo erótico y la ambigüedad o indecisión sexual, en una *novela* precipitada, premiosa, escrita y concebida con prisas que estropean una posible indagación más honda y valiosa.

El eje aparentemente central de la última novela de José María Guelbenzu es también la madurez de una mujer joven, como lo fue en las vidas contadas de dos mujeres en *El sentimiento*, hace tres o cuatro años. En realidad, la novela tiende a buscar el conocimiento no del personaje que la impulsa, la mujer que consulta su vida con un

antiguo profesor de filosofía, maestro y amante, sino de quien recibe las consultas desde una supuesta estatura intelectual y moral superior, una sabiduría de la vida –subrayada de una manera extrañamente ingenua en la novela– que le permite juzgar, orientar y casi aconsejar (ay) a su joven amiga madura. El resultado es una novela viciada por la dificultad de mantener una oralidad dialogada creíble en asuntos de alguna complejidad intelectual, y los que se tratan la tienen: la reflexión sobre la propia experiencia biográfica y los *demarres* de futuro que le esperan, o que inventará el personaje. El mayor interés está en el desvelamiento del personaje de autoridad, el maestro, y el modo en el que se adivina el desmoronamiento de sus sistemas de protección y autolegitimación a lo largo del diálogo (toda la novela es un prolongado diálogo). No ha sido una novela cuajada, pese a la ambición que la anima: desde luego, mejor eso que novelas donde el proyecto literario termina a la vuelta de la esquina, y encima está rota.

Las dos vidas están contadas desde un momento conflictivo, lo que me lleva a evocar con rapidez dos libros que me despiertan una reflexión perpleja. La proliferación de géneros testimoniales (e incluyo desde la literatura del yo a la crónica periodística, el reportaje dignificado, la historia recreativa o los cuadros colectivos de damnificados) ha despertado una clara conciencia sobre el interés de las vidas anodinas, fugaces o mediocres. Pocas vidas, se sabe, carecen de interés: lo que suele carecer de interés es el relator de esa vida. Todo lo contrario sucede, a cambio, con algunos prosistas de hoy que cultivan el diario de escritor sin vida de viajero ni aventura marinera: Francisco Umbral ha ordenado las hojas de un diario híbrido entre la intimidad y la sociabilidad bajo el título *Diario político y sentimental* (Planeta) y Andrés Trapiello ha revisado las anotaciones correspondientes al año 1993 para dar a la imprenta la entrega hasta hoy más extensa de su diario, *Una caña que piensa* (Pre-textos). Los dos tienen páginas espléndidas, muchas, siendo como son de talantes dispares, aunque mucho menos de lo que la prejuiciosa lectura de ambos nombres haría sospechar. El interrogante procede de otra consideración: no son novelas, pese al subtítulo general que Trapiello ha puesto a sus diarios y, sin embargo, su interés literario (es decir, general, humano, cultural, estilístico, formal) rebasa ampliamente el de muchos relatos de ficción. Y sin embargo, sigue muy estable, incluso entre los propios autores de diarios y dietarios, la inequívoca superioridad jerárquica de la novela

como género literario. Me limito, obviamente, a registrar esta confluencia de factores, sin salir de una perplejidad natural por esta situación: la valoración crítica, como lector, que pide una novela es distinta de la que pide un diario, y las razones que avalan la calidad de un género pueden ser las mismas que desautoricen el valor del otro. Los desafíos y las metas pueden ser incluso antitéticos. Mientras la estructura o la causalidad de los conflictos cruzados son decisivos en las novelas, la construcción de una voz y el equilibrio entre el apunte mayor y menor tienen mucho que ver en la valoración final de un diario. ¿Malos tiempos para la novela? Desde luego, no parece sensato continuar por ahí, pero lo que sigue siendo cierto es que el valor literario de esos dos tomos de diario, de Umbral y Trapiello, están por encima de muchas de las novelas que se han publicado y que yo haya leído en los últimos años. Quizá no es nada más que una prueba adicional del gusto contemporáneo por lo privado e íntimo, pero intuyo que es también el testimonio más expresivo de las carencias de una novela que cultiva el mismo territorio que el diario pero lo hace más acobardada, menos fresca y libre, más encorsetada, reticente a buscar su territorio fuera de la intimidad, o insegura de captarlo y recrearlo en el ámbito de las ideas, los conflictos, los problemas colectivos tejidos a los individuales (que es el único modo en que cristaliza novelescamente la comprensión del presente).

La novela histórica ha justificado su existencia a menudo por la vía de la analogía y el símbolo proyectado hacia la actualidad contemporánea: cuánto de *Guerra y paz* vale para deplorar la guerra de Kosovo lo saben los lectores de Tolstoi, pero no siempre sirve esa lógica para justificar una novela histórica. *El hereje* es una novela histórica, aunque quiera ser otras cosas: como tal subgénero cumple ampliamente con lo que pueda esperarse de ella –la vida de una secta protestante en la España del XVI–, pero como meditación sobre la coacción moral y como análisis de una religiosidad asediada por la razón y el dolor, la novela no alcanza la clara y lúcida ejemplaridad que sí tiene en tanto que recreación de ambientes, escenarios, cotidianeidad histórica. De esos materiales mínimos y modestos, discretos y humildes se nutre también la última fábula de Luis Landero, *El mágico aprendiz*, en cuya lectura resuena demasiado visiblemente su propia obra anterior. Las vidas agostadas en busca de su propia liberación y la tortuosa construcción de los resortes de la felicidad me parecieron mejor y más brillantemente utilizados en esa primera obra, hermosa, limpia y

larga, que fue *Juegos de la edad tardía*. En esta última, además, se perdona menos el esfuerzo de elevación por la lírica y el sentimiento de los entornos grises, mediocres, privados de aire, de la provincia, e incluso a veces sale mal parado el esfuerzo de redención de la pequeñez de la vida de polvaredas y rutinas.

Telegráficamente, quiero añadir un par de títulos y nombres. Felipe Benítez Reyes ha dado una lección de capacidad fabuladora desmedida y exagerada, desproporcionada de todo punto y, sin embargo, vivaz y valiente. *El novio del mundo* (Tusquets) atrapa a cada episodio porque detrás del humor y el ingenio hay desolación y tristeza; la fantasía y la libertad de criterio, la hostilidad disfrazada y la rebeldía contra la superficie de las cosas se hacen desde la superficialidad, la frivolidad, el humor y el juego: justamente las mejores armas para combatir la nadería. Y, a cambio, bastante más serio es el narrador de *La cabeza de plástico* (Anagrama), que es una rápida y sintética reflexión de Ignacio Vidal-Folch sobre la significación cultural del arte en la sociedad de hoy. La trama novelesca se me antoja innecesaria y forzada –¿por qué no hacer directamente una novela de ideas sobre esos asuntos?–, pero en ella sigue estando el talante de un novelista que hizo su mejor obra, con diferencia, al redactar *La libertad* (Anagrama), que es justamente de lo que venimos hablando. Porque si algo reúne a casi todos los libros comentados es la evidencia de un oficio bien aprendido, la libertad de elección de sus temas y el recorte voluntario o involuntario que este lector percibe en las posibilidades intelectuales de las fábulas y vidas contadas. Donde creo haber encontrado un modo más tenso y valiente de rebasar los límites concertados, las convenciones pactadas, los disimulos con uno mismo, ha sido en los libros de Umbral y Trapiello, y ninguno de los dos son novelas: su veracidad no es biográfica o confesional; es una veracidad literaria. La salud de la novela debe ser hoy estable y buena, pero la moderada decepción de que hablaba al principio nace de una convicción mayor en la capacidad de la novela para el conocimiento del hombre y su lugar social, histórico y moral. Y asumo, por supuesto, que la crítica literaria casi nunca es mucho más que el arte de administrar disimuladamente los propios prejuicios.

**Jordi Gracia**

# Carlos Barral, poeta

En una poética escrita por Barral en 1965 para la antología de poetas españoles publicada en Buenos Aires por Rubén Vela, el escritor barcelonés afirmaba lo siguiente, sin duda como respuesta a las ideas de Aleixandre y, especialmente, de Bousoño, sobre el fenómeno poético: «La poesía es primordialmente un resultado especulativo, no un medio singular de expresión de realidades espirituales preexistentes al poema». No poesía como comunicación, y por tanto tampoco de la experiencia en su sentido actual sino como «sistema de referencias organizado según una estructura estética única», o dicho con otras palabras: «el poeta (como el lector) se inventa, se hace en la aventura poética». La edición a cargo de la novelista y crítica Carmen Riera de la *Poesía completa* de Barral*, que amplía las dos recopilaciones anteriores, nos sitúa ante la posibilidad de rescatar a un poeta tanto del personaje como del prestigioso editor. A pesar de sus volúmenes de memorias, en los que hay referencia a la redacción de sus poemarios, y de las dos ediciones de su *Diario de Metropolitano*, editado por García Montero, Carlos Barral ha corrido mala suerte entre los lectores y críticos. Las razones son diversas y complejas, pero sin duda una de ellas es la exigencia y rigor de muchos de sus poemas, que exigen a su vez del lector un esfuerzo semejante. Confieso que cuando leí dos de sus poemarios hace algo más de veinte años, pasé por ellos sin que pudiera atestiguar lo que ahora me parece evidente: Barral es, por momentos, un poeta de verdad y ocupa un lugar singular entre Valente, Jaime Gil de Biedma, Roberto Juarroz, Claudio Rodríguez, Jaime Sabines, Eugenio Montejo y Francisco Brines, por sólo citar algunos de los más destacados de su generación en el ámbito de la lengua.

El diálogo mayor con un contemporáneo sin duda lo tuvo con Jaime Gil de Biedma, pero anduvieron por caminos distintos aunque sin duda se cruzaron en varios puntos: el interés de ambos por Jorge Guillén, por el prosaísmo (en el caso de Barral ese momento se llama *Diecinueve figuras de mi historia civil*), en su interés por Eliot y por considerar, desde el punto de vista ideológico, que ambos –burgueses de izquierda– tenían el deber de situar la mala conciencia de su situación privilegiada. Barral afirmó esta idea brechtiana en varios momen-

* *Lumen, Barcelona, 1999.*

tos de su prosa y Jaime Gil, de manera poética, al confesar que era «por mala conciencia, poeta social». Ahora bien, el peso de la poesía barroca en Barral, especialmente la línea gongorista, la elaboración moderna del simbolismo y de éste el legado de su figura crítica mayor, Mallarmé, son determinantes en su trayectoria poética. Creo que tiene razón Carmen Riera cuando afirma que la obra de Barral «constituye una de las aportaciones más brillantes de la poesía de posguerra española», y destaca la precisión de orfebre de su trabajo. Quien haya leído su *Diario* podrá asistir a una conciencia tipo Valéry respecto al proceso creador, en ocasiones tan aguda que parece imposible que pudiera terminar en poema, porque se trata de una construcción morosa y lúcida: la sabia contemplación de la producción poemática. Además de una apuesta enormemente arriesgada por la lucidez, su *Diario*, pero sobre todo sus poemas mismos, nos muestran a un poeta de aguda sensibilidad respecto al lenguaje que siempre aceptó el reto de la obra a la búsqueda de su propia forma. Quiso, sobre todo, evitar la servidumbre del poema hacia el referente y trató, en ocasiones de manera satisfactoria pero en otras quedándose en notable intento, de convertir el poema en soberano de la experiencia poética. Dos de esos logros son los poemas de *Metropolitano* «Un lugar desafecto» y «Ciudad mental». Pocos de nuestros poetas del siglo XX se han planteado tan en serio la tensión entre las palabras y las cosas, entre el ser y los objetos. Quisiera, en este sentido, mencionar los casos, entre los españoles, de Jorge Guillén y, entre los ya en mi generación, Sánchez Robayna, quien guarda algunas semejanzas en varios sentidos con el poeta barcelonés. Artesano dotado de un vocabulario exigente, Barral esculpe poemas donde la transparencia se abisma y con ella el lector que busca asirse en el mundo conocido. ¿Qué vemos? No palabras sin significado sino nuestra propia experiencia vital, inédita hasta entonces. Sin el salto del lenguaje cercado por la significación al lenguaje que transciende dicha significación hacia una presencia dotada y dadora de realidad, no hay posibilidad de poesía verdadera. Es curiosa, dentro de una poética semejante, la presencia ocasional del Neruda de *Residencia en la tierra*, pero quizás no lo es tanto si pensamos, contra lo que han afirmado algunos de los estudiosos de la obra del chileno, que el lenguaje de ese libro mayor de nuestra poesía está muy lejos de ser mimético.

En cuanto a sus poemas posteriores, en los que la tensión del lenguaje y su tendencia al hermetismo se ablanda hacia lo prosaico, creo

que no logra lo que Jaime Gil de Biedma, diestro en esas lides aprendidas, entre otros, en Auden. Aunque irónico, tampoco incursionó en lo satírico, quizás porque se lo impedía su necesidad de convertir las palabras en duraderas, y la ironía, salvo en raros momentos atenta contra el postulado analógico de la afirmación poética. Si hubiera que situarlo históricamente quizás se podría decir que Barral, como heredero de la poética barroca y simbolista, es un magistral epígono. De ahí, tal vez, que no haya tenido demasiado futuro entre los jóvenes y sí Jaime Gil, que dotó a la poesía de su generación de un vehículo eficaz para combinar la construcción poemática en el momento casi de su desaparición. La aportación de Carlos Barral fue otra y enlaza con lo mejor de nuestra modernidad: vio el vacío ontológico en el que se apoya toda palabra y al mismo tiempo propuso –en cercanía de nuevo a su admirado Guillén– la imagen poética como dadora del ser.

**Juan Malpartida**

# Entre el delirio y la literatura*

Reinaldo Arenas nació en Cuba en 1943 y se suicidó en Nueva York en 1990. Era un adolescente cuando triunfó la revolución castrista que de manera tan profunda incidió en su vida y en la del resto de los cubanos. Tras sufrir varios años de cárcel, Arenas salió de Cuba hacia el exilio en 1980, junto con muchos presos comunes y políticos que Fidel expulsó, y otros cubanos que se habían refugiado en la embajada del Perú. Su primera novela fue publicada en La Habana en 1967, *Celestino antes del alba*, cuyo título definitivo sería *Cantando en el pozo* (1982). La mayoría de sus libros tienen como referentes las peripecias de su vida y la dictadura castrista, ambos sometidos a las torsiones y distorsiones de una imaginación algo arbitraria que tiende a exorcisar los demonios de la realidad aunque, hay que señalarlo, es creadora de otros. Arenas escribió uno de sus

* El color del verano o Nuevo «Jardín de las delicias», *465 pp. Reinaldo Arenas, Tusquets, Barcelona, 1999.*

libros más interesantes basándose en la vida de fray Servando Teresa de Mier, aunque la biografía del dominico le sirvió para proyectarse y hablar de sus propias obsesiones. Ese título, *El mundo alucinante*, creo que serviría para denominar la totalidad de su universo novelesco.

*El color del verano* (1991), obra de publicación póstuma, gira alrededor de un carnaval que celebra los cincuenta años de poder del dictador Fifo (Fidel). El carnaval en realidad es la propia escritura de Reinaldo Arenas, que metamorfosea a los personajes reales y los desfigura, aunque el común denominador es hacerlos pasar a todos por experiencias homosexuales altamente fálicas. No me interesan, como crítico literario, las interpretaciones psicológicas que se podrían hacer de un escritor, Arenas, que trata de vengarse, a través de la sexualidad, de personajes históricos o contemporáneos. Sin duda se podría hacer si estuviéramos comentando su autobiografía, pero lo que aquí importa es saber si esta ficción consigue lo que se propone y si ese logro tienen algún valor. Reinaldo Arenas trata de dibujar el mundo cubano, fuera y dentro de la isla y de situar a un personaje que es trasunto de él mismo en el terror de la dictadura y la errancia enajenadora del exilio. Muchos escritores y políticos aparecen con sus nombres ligeramente cambiados pero reconocibles, como Cabrera Infante, Sarduy, Carpentier, García Márquez, Fuentes, Padilla y un largo etcétera. Casi todos ellos son motivo de un brutal escarnio. La carnavalización literaria que lleva a cabo logra crear un mundo infernal, con una prosa acumulativa que no conduce al lector hacia ninguna parte. En realidad estamos, al final de este grueso libro, en la misma situación que al principio, sólo que más cansados. Fifo (Fidel) es omnipotente y hace y deshace, asesina y resucita, y los personajes, cada cuatro renglones son sodomizados y realizan felaciones. No, no se trata de un nuevo «Jardín de las delicias» sino de una obra desesperada y exasperada que, penosamente, no alcanza a encontrar su forma. Tampoco los personajes lo son, porque salvo Fifo, dictador omnipotente, los otros carecen realmente de perfil. Nos recuerda, en cierto sentido, a la obra de Sade, en la cual los personajes son una función de una escritura en la que se acumulan, morosamente, las transgresiones. Si Arenas pretendió expresar los terrores y angustias de los cubanos, oprimidos y sometidos a vejaciones morales sin cuento, no creo que lo haya conseguido; tampoco es una pintura coral, como pueda serlo *La colmena*, de Cela, de un período histórico y social: le falta verosimilitud y el equilibrio entre la distorsión y la

realidad. Sus personajes podrían en ocasiones evocarnos a los que pintó Bacon, pero de nuevo falta algo: una prosa equivalente a la fuerza expresiva del pintor británico. Por otro lado, difícilmente se puede hacer la crítica de un mundo tan torturado como el cubano, si no hay diferencias, si todos son lo mismo. Que la experiencia sexual del autor está llena de culpa y no exenta de un rostro tanático se hace evidente al tratar de utilizar la homosexualidad como imagen vengativa. Añado que esa homosexualidad es siempre meramente genital. Y puesto que se trata, finalmente, de una novela, hay que hacer notar que nos hayamos ante un libro verdaderamente aburrido, aunque quizás haya lectores que le encuentren su gracia. Ahí está, al alcance de cualquiera para que lo intente.

**J. M.**

# Permanencia y transitoriedad de los conocimientos históricos

Si algún rasgo hace de la *Historia de España** de Joseph Pérez un libro singular; si algún valor la distingue de otros trabajos generales sobre el pasado de la península; si, en definitiva, algún argumento puede llevar a preferir esta obra sobre otros manuales recientes, éste sería tal vez su prodigiosa capacidad para tomar en consideración, con indiscutible rigor y honestidad, las más importantes corrientes del pensamiento historiográfico español. El lector de la *Historia* de Pérez queda, así, con la reconfortante sensación de no haber asistido a una nueva elaboración de un relato ya conocido. Antes al contrario, lo que recibe a lo largo de estas páginas es una admirable combinación intelectual en la que, a partes iguales, el historiador ha logrado conjugar la precisión en la sucesión de datos y acontecimientos con el reflejo de dudas, incertidumbres y controversias sobre su sentido.

* *Joseph Pérez:* Historia de España, *traducción de Juan Vivanco, Magda Maribel y Mª Carmen Doñate, Península, Barcelona, 1999, 760 pp.*

Esta actitud –que no se confunde en ningún momento con el eclecticismo o la renuncia a expresar los propios puntos de vista, queda patente desde el inicio mismo de la obra. Pérez no rehuye la evidencia de que comenzar la narración por los iberos y los celtas o por el período en que, en torno al siglo XIII, los cristianos, musulmanes y judíos de la península habrían empezado a adquirir conciencia de sí mismos en tanto que españoles, equivale a tomar posición ante uno de los puntos más conflictivos que enfrentó a Américo Castro con Sánchez Albornoz. Pérez manifiesta su preferencia por el primero, pero no deja por ello de lanzar una mirada sucinta y escrupulosamente neutral sobre el período que va desde las supuestas invasiones originarias hasta la disolución del reino visigodo, vencido por los musulmanes. Es más, fiel al propósito de integrar las alternativas al relato principal, Pérez llega a mencionar, incluso, la hipótesis de un escritor tan menospreciado en los círculos académicos como Ignacio Olagüe, autor de *La revolución islámica en Occidente,* obra en la que se ventura la posibilidad de que la invasión árabe fuera un equívoco historiográfico. Para Olagüe –lo mismo que para León Poliakov– la islamización de la península habría sido el resultado de una guerra civil entre peninsulares trinitarios y arrianos, credo, este último, que habría resultado vencedor y que habría derivado hacia el islam como consecuencia de su proximidad teológica.

Es, en cualquier caso, a partir de la España musulmana y, sobre todo, de la de los Reyes Católicos, donde la obra adquiere el ritmo que mantendrá hasta las últimas páginas, tan atractivo para los especialistas y universitarios como para los lectores sencillamente interesados en el pasado peninsular. Autor de monografías excelentes sobre el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Comuneros o la expulsión de los judíos, Pérez realiza un extraordinario esfuerzo de síntesis para no desequilibrar el conjunto en favor de los asuntos que no sólo conoce, sino sobre los que ha arrojado una de las miradas más interesantes del último hispanismo. Sin conceder a algunos hechos un protagonismo que podría producir irritación, Pérez no elude sin embargo integrarlos en la visión que proporciona su obra. De este modo, no ocultará la condición de usurpadora de Isabel la Católica ni dejará de lamentar los muchos prejuicios, los múltiples y variados anacronismos, desde los que se ha abordado el estudio de las Comunidades de Castilla. Por otra parte, destaca su intuición al vincular la expulsión de los judíos, inmediatamente después de la toma de Granada en 1492, con los avatares de la construcción del Estado moderno.

La época de los Austrias y el cambio de dinastía con que se inaugura en España el siglo XVIII están narrados desde la misma actitud, lo que permite a Pérez pasar por lo que Américo Castro consideró como la «Edad conflictiva» y por la Ilustración con la credibilidad que proporciona el reconocimiento expreso y sin complejos de las propias inseguridades. Pérez cuestiona con argumentos dignos de tener en cuenta el concepto de casta que maneja Castro pero, en contrapartida, parece no haber valorado adecuadamente la influencia que la condición de converso que compartieron algunos de los mejores escritores del Siglo de Oro, tuvo sobre la manera de comprender y ejecutar sus obras. Mantiene, tal vez, una división demasiado tajante entre éstas y el contexto en el que se producen, lo que le estaría privando de claves imprescindibles para su interpretación. En cualquier caso, el hecho de que Pérez no renuncie en ningún momento a mantener el diálogo con el autor de *La realidad histórica de España,* hace de sus críticas y observaciones parte de un propósito más amplio y ante el que no cabe reproche alguno: profundizar en el conocimiento de la historia de un país como España, en el que, no por casualidad, vuelven a resurgir en estos días tensiones identitarias que se apoyan, precisamente, en los relatos del pasado.

Por lo que se refiere a los siglos XIX y XX, centro de la actual controversia sobre la «normalidad» de España, Pérez no los reconstruye, ni mucho menos, desde el convencimiento de la excepcionalidad. Sin embargo, tampoco parece compartir una idea asociada a la de la «España normal», de acuerdo con la cual es inútil buscar más atrás de 1800 para encontrar explicación a algunos fenómenos contemporáneos. No, menos aún, parece compartir ese propósito de dulcificar las páginas más sombrías de la historia de España mediante su comparación con las páginas europeas equivalentes. Pérez opta de nuevo por narrar sin ocultaciones, por ofrecer la línea argumental más consolidada y, al tiempo, los flancos más débiles desde los que ha sido rebatida. De ahí que los capítulos en que se repasan las revoluciones liberales y los agitados comienzos del siglo XX, preludio de la guerra civil y del régimen de Franco, contengan algunas de las mejores páginas que se han escrito sobre el período.

Joseph Pérez ha conseguido, en suma, una *Historia de España* que, sin pretensiones de resultar definitiva sino, justamente al contrario, tratando de demostrar la transitoriedad de los conocimientos históricos, tardará largo tiempo en poder ser igualada y, más aún, superada o sustituida.

**José María Ridao**

# América en los libros

**Hija de la fortuna,** *Isabel Allende, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, 429 pp.*

Al leer *Hija de la fortuna,* se advierte la variación temática escogida por Isabel Allende (Lima, 1942) con respecto a títulos anteriores, ceñidos en su fondo común a la experiencia personal y a los valores afectivos de la memoria. Es oportuno, pues, destacar este giro como una elección muy pensada que declara las necesidades creativas de la escritora. A primera vista, esta novela presenta cualidades ampliamente asociadas con la tradición folletinesca, sobre todo en detalles como la esencialidad, los sentimientos, las casualidades inverosímiles y los trances iniciáticos. Claro que los arquetipos populares no son sinónimo de mala literatura e *Hija de la fortuna* es una gratificante heredera de esa modalidad narrativa, enriquecida por el oficio de la escritora chilena.

La novela recorta un período de diez años, desde 1843 hasta 1853, en la vida de la heroína, Eliza Sommers, joven cuya trayectoria nos permite avanzar por pasajes que alternan romance, aventura y desencanto. Sólo en ese contexto adquiere sentido el origen incierto de Eliza, su vida con una familia inglesa de Valparaíso y, en particular, la búsqueda de nuevos horizontes en California, tras los pasos de Joaquín Andieta, el amante perdido.

Así planteado, el título escogido exige pocas explicaciones, pues la fortuna confecciona esta vida de mujer. Ese vagabundeo de la muchacha en pos del amor, mezclándose con la legión de audaces y sonámbulos que vibran con la fiebre del oro, se beneficia de la mitogenia local, y así queda explicado en la narración: «Joaquín Andieta se había perdido en la confusión de esos tiempos y en su lugar comenzaba a perfilarse un bandido con la misma descripción física y un nombre parecido, pero que a ella le resultaba imposible identificar con el noble joven a quien amaba». Hay mucha ingenuidad en la Eliza enamorada, ingenuidad que, no obstante, se desvanece tras la sombra de ese fugitivo de la justicia, bien ajustado a la leyenda de Joaquín Murieta. Pero como el amor imposible no se declara aquí vencido, el consuelo llega de manos de Tao Chi'en, un sabio chino que promete bondades inefables y la dosis necesaria de realismo por encima de tanto deslumbramiento: «En la vida no se llega a ninguna parte, Eliza, se camina no más».

Aquí reside la competencia del género: siempre se atiene a su pasado. Respetuosa con el protocolo, Isabel Allende pone en práctica su talento con arreglo a los deseos del gran público, y lo hace con ejemplar eficacia. Dada esa permeabilidad a las convenciones, el mayor acierto de *Hija de la fortuna* es el adecuado reflejo de la voluntad de vivir de la protagonista y de los recursos adaptativos que ella ejercita en su aventura. Una figura que parece constreñida a la secuencia de lo inevitable y que alcanza la madurez en una apuesta difícil de ganar, sobre todo cuando se parte de esa certeza tan visceral que es la pasión. No es ésta la fabulación más lograda del repertorio de la escritora, pero no defraudará a quienes buscan el atractivo de una lectura amena, llena de colorido, sin asperezas ni desafíos de estilo.

**El camino de Buenos Aires,** *Albert Londres, traducción de Emilio Frías, Prensa Ibérica, Barcelona, 1998, 194 pp.*

Sin abandonar del todo su propensión a la rebeldía, Albert Londres (1884-1932) poseyó una curiosidad periodística infatigable que, al decir de la leyenda, le costó la vida durante el naufragio del paquebote *George-Philipar,* tras abandonar la costa china. Es seguramente la más trágica imagen de un reportero: después de anotar a vuelapluma los secretos de la guerra chino-japonesa, perece al detenerse a recuperar sus notas en el camarote. Hay quien luego soñó conspiraciones en torno al periodista de posteridad gloriosa, ahogado junto a las libretas donde, según comentan, figuraba una entrevista con Mao Zedong. En todas las mentes estaba la personalidad de quien había denunciado en sus reportajes la tragedia humana, el dolor de los desfavorecidos, sin miedo a las consecuencias, con una audacia tan extraordinaria que sus viajes nos parecen hoy hazañas dignas de ser noveladas.

Corresponsal en el Marne, Londres afila su estilete en las cárceles coloniales francesas, de donde surge *Au bagne* (1924), el primero de los volúmenes que dedicará al forzado y maestro en fugas Eugène Dieudonné. La estrategia del horror se repite en *Dante no vio nada* (1924), cuyo título explica su visión de las colonias penitenciarias del norte de África. Otro capítulo delicado es el de los manicomios, tenebrosamente retratados en *Chez le fous* (1925). Llegan luego piezas como *La Chine en folie* (1925) y *Tierra de ébano. La trata de negros* (1929) que destapan nuevos atropellos.

Hasta ahora, todo cuanto llevamos dicho nos hace suponer la observación implacable de Londres, viajero a la búsqueda de injusticias, voceando hacia las murallas de Occidente. Pues bien, ese talante se reaviva con bri-

llantez cuando el periodista recorre los canales de la trata de blancas. Los personajes que describe en esa peripecia no exhiben identidades armadas sobre estereotipos; muy al contrario, Londres evita el costumbrismo y procura llegar a la entraña sin moralizar. Primero se acerca a los tratantes franceses en *Marseille porte du sud* (1926), pero al advertir la intensa vida prostibularia de Buenos Aires, viaja hasta Argentina para conocer allí la realidad de los rufianes franceses que fomentan la efervescencia carnal. A partir de sus pesquisas, el receptivo Londres completa *El camino de Buenos Aires* (1927), libro de escritura sumamente ágil que comenta el hampa bonaerense, y lo hace con descaro, reservando un papel principal a los proxenetas polacos, dueños de una organización de socorros mutuos que fue la más poderosa gestora de burdeles, la Sociedad Varsovia (1906), rebautizada en 1929 como Zwi Migdal (en yiddish, Gran Fuerza). Por cierto que las muchachas con quienes comercian estos maleantes proceden de aldeas judías de Polonia, Bulgaria y Rumanía, las mismas cuya miseria relatará el periodista en otro libro, *El judío errante ha llegado* (1930).

Este camino de Buenos Aires por el que curiosea Londres lo transitan mujeres en venta cuya historia carece de moraleja: «Mientras haya desempleo. Mientras haya muchachas con tanto frío y tanta hambre, que no sabrán adónde acudir para poder dormir. (...) Mientras tanto, dejemos que el rufián nos sustituya y les tienda un plato de sopa». El afán descriptivo del relator se fija en vidas truncadas, disputándose favores patéticos, útiles para personificar la denuncia. Centro mundial del tráfico de blancas, Buenos Aires aparece en su libro como un entorno clandestino, limitado además por la corrupción. Así vista, desde luego, no debió de agradar mucho esta imagen a los aludidos. Recordando la publicidad de esta polémica, es propio cerrar este comentario con un fragmento editorial del diario argentino *Reflejos* (4 de junio de 1932), síntoma de tal revuelo: «La difusión de *Le chemin de Buenos Aires*, libro en que Londres describe minuciosamente la trata, contribuyó a crearnos la poco envidiable fama de que disfrutamos en muchas ciudades europeas».

**Agua**, *Eduardo Berti, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, 238 pp.*

Conocido guionista y realizador de documentales televisivos, Eduardo Berti (Buenos Aires, 1964) cuenta en su haber con un libro de relatos, *Los pájaros* (1994) y varios textos de asunto periodístico. La nómina de obras queda ahora enriquecida con su primera novela. En ella podemos apreciar un acertado uso del lenguaje y un tono sosteni-

do a lo largo del relato. Por otro lado, el título afianza el valor simbólico del agua en la trama, pues aparte de ser apellido del protagonista, el agua puede extender epidemias, conducir la electricidad y también, si afinamos la metáfora, disminuir la fuerza de un sublimado, aligerando su poder corrosivo. Hay, sin duda, algo de todo ello en la obra de Berti, pero ampliemos el marco para entender mejor este espacio de simulaciones.

Como veremos, el narrador de *Agua* va ligando secretas simpatías. La acción se inicia en la primavera de 1920, cuando Luis Agua, gestor de una empresa de alumbrado, contribuye a iluminar, en un doble sentido, el pueblo portugués de Vila Natal. Aquí todo respira decadencia, de modo que a Luis le basta sacar de su valija el equipo de demostración para persuadir al auditorio de las cualidades del alumbrado eléctrico. Y con segura penetración, también es capaz de sacar a la luz aquello que oculta el revestimiento social, una vez cogido el hilo de los secretos. Sin recelo que le cohíba, Agua inicia su comercio en el castillo que preside la comarca. Esta mansión sirve de refugio a la viuda Antunes Coelho y es asimismo su celda, pues hasta que ella no vuelva a casarse carece de pertenencias, por decisión testamentaria del finado, quien lega al nuevo esposo la mayor parte de su fortuna. Siguiendo el sentido práctico, la viuda escoge por marido al joven Pedro Broyz –un acierto de personaje doliente–, pero le impone unas condiciones de las que se estilan en las intrigas del romanticismo sombrío. Para que nada falte a la conjura, se interponen figuras como el aviador Alfredo Acevedo, un anticuario de nombre Míster Roger y Fray Teresino, tronante contra la causa eléctrica defendida por Agua. Como un estribillo, el religioso repite que Dios no desea una noche iluminada, y ese apagamiento del progreso, sumado a la penitencia impuesta por un brote de cólera, insinúan los tributos y obediencias del mundo ficcional urdido en el libro.

Modelando estos materiales ha conseguido Berti una novela serena que, junto al fino análisis de los personajes y el reflejo de sus latencias, destaca por la sensualidad del clima obtenido, muy en consonancia con el discurso que arropa. También es digna de subrayarse la prosa nítida, condensada, sin concesión a la desmesura.

**Las piadosas**, *Federico Andahazi, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, 219 pp.*

Presa de su relato, Bram Stoker, el conocido autor de *Drácula* (1897), ha sido incorporado al itinerario de la literatura fantástica como padre de una de sus principales individualidades, un ser ambiguo que pone en cuestión su propia muerte y transita

la eternidad aliviado por el consumo de sangre humana. Pero esa cualidad fantasmática que confiere su intensidad al transilvano, también atañe a los orígenes del libro en cuestión. Recientes iluminaciones críticas cuestionan su autoría y, en este caso, la duda se acentúa aún más en tanto la calidad de otras creaciones de Stoker es muy inferior, cuando no mediocre. H. P. Lovecraft transcribe en 1932 la confidencia de una vieja dama que a punto estuvo de ser contratada por Stoker para dar forma literaria a un manuscrito que, a su entender, era «un completo desastre». La duda tiende a ir lejos y dos historiadores, Raymond McNally y Radu Florescu, identifican tiempo después al esquivo corrector de quien Stoker se sirve para fertilizar su idea, Hall Caine, tan desconocido como pueda serlo cualquiera de tantos mercenarios que cultivan el anonimato literario.

Si me permito aludir a estas circunstancias es porque esa doble faceta del vampirismo, monstruoso e intelectual, justifica todos los acontecimientos que Andahazi (Buenos Aires, 1963) hilvana en su interesante novela. Quizá el escritor argentino desconozca la anécdota de Stoker y su «negro», pero se acerca a ella al conjugar el desarrollo del vampiro literario con el vampirismo de quien, falto de originalidad, elige la impostura. No obstante, entrevisto ese propósito, la simetría queda llena de aristas.

Las primeras páginas de la novela nos remiten al verano de 1816, cuando en Villa Diodati, cerca de Ginebra, Percy Bysshe Shelley, su futura esposa Mary, Lord Byron y John William Polidori organizan una galería fúnebre de la cual han de trascender dos obras, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816), de la Shelley, y *El vampiro* (1819), de Polidori, inductor de piezas como *Varney the vampire* (1847), de James Malcolm Rymer, y el antecitado *Drácula.* A tan gozosas metamorfosis de la pesadilla gótica, Andahazi añade, por vía epistolar, la presencia de tres hermanas: las hermosas e idénticas Colette y Babette, y su implantación teratológica, un engendro llamado Annette que, destinado a lo prodigioso, logra sobrevivir al parto, estableciendo un extraño vínculo con las dos mellizas. Annette acaba siendo partícipe del desfile de fantasmas que plantean Byron y los suyos por una circunstancia precipitada. Y es que, dotado de un sorprendente talento, el *freak* tienta al inseguro Polidori con ofrecerle un manuscrito que pueda atribuirse, siempre y cuando éste le provea del fluido que cristaliza su vida y la de sus hermanas. La novedad, morbosa pero nada sepulcral, es que el trío se marchita cuando Annette incumple la clásica hemoterapia del vampiro, si bien esta vez el reflujo en las venas del monstruo y sus pares no se debe a la ingesta de sangre, sino a la de otra

sustancia, fecundadora y masculina. Curioso es que Andahazi identifique las raíces del relato vampírico que firma Polidori con un cuerpo fragmentado, habitual en la narrativa fantástica del XIX, pero cuya nebulosidad romántica se pierde, por decisión de su autor, en goces propios de un cuento libertino. Hipérbole del erotismo, el regalo sanguíneo que recibe Drácula se convierte para Annette en desahogo fálico, sin franja de misterio ni cajas chinas. Polidori fue un médico «más apto para producir enfermedades que para curarlas» –eso decía Byron– y su construcción literaria lo presume quizá más inestable que la ofrecida por los biógrafos. Como en cierto modo lo fue Stoker, el secretario de Byron es para Andahazi un impostor sepultado por la emersión de una figura que lo vampiriza sin permitirle siquiera el amparo de la gloria. En esto al menos coincide con el punto de vista del cuento de miedo, donde la nocturnidad en la creación recibe una merecida condena más allá de la tumba.

**La vaca,** *Augusto Monterroso, Alfaguara, Madrid, 1999, 149 pp.*

Para muchos lectores, el guatemalteco Monterroso (1921) no es sino el autor de fábulas inesperadas, un amante de la paradoja que opta por el desenlace imprevisto como sustituto de la moraleja. Los analistas suelen resumir la peculiar posición del autor ante el material narrado con la cita de su ironía y brevedad. Parece que hay unanimidad al respecto; pero abreviar no supone caer en la telegrafía o el misticismo, y esa calculada expresión de los escritos de Monterroso no pone límites al ingenio recreativo.

En esta densidad, sus cuentos y ensayos se parecen en el estilo meticuloso, pero además en la apetencia casi filosófica de su alcance, en su búsqueda de revulsivos para el lector y en la esencia misma de su intención, sospechosa frente a los géneros, que hace de los textos reunidos en *La vaca* una colección de relatos disfrazados de ensayo tan lúcidos y elocuentes como si la máscara se aplicase en sentido contrario. Sin vallados ni encorsetamientos teóricos, lo personal contagia su autenticidad a la interpretación.

Por de pronto, no faltan la curva ligera ni el vaivén de audacias en esta colectánea de escritos, donde se nos amplían pormenores de intriga y pasión literarias, jalones de una vida de lector en constante progreso: la vaca de Vladimir Maiakovski, la lectura de los autores en su idioma original, las imitaciones cervantinas, las vidas de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro (dos extravagancias biográficas tan replegadas como aquellas *Vies imaginaires* de Schwob), el surtido de las influencias literarias, el humor de Tolstoi, la per-

tenencia de los fantasmas de Rulfo al mundo de la literatura fantástica, el aleph descubierto por sorpresa en *La Araucana* y otras cuestiones de literatura en infusión, a través de las cuales Monterroso invoca el tímido derecho de conversar acerca de preferencias o curiosidades, con el agrado de quien, pese a lo fundamentado de sus saberes, relativiza con humor los puntos de mira. Luego hay que concluir lo mismo que antes: a partir del momento en que se adorna Monterroso con la ironía, pone en litigio hallazgos eruditos y admiraciones a diferentes alturas. Queda trazada con ello la línea ascensional de una curiosidad que no responde al aire de lo casual o al pasmo de las ideas nuevas, sino a la lectura atenta, hábil, índice elocuente de revisiones y exámenes a contraluz. De esta manera, se puede afirmar que si acaso hay cuestiones literarias acerca de las cuales creemos haber limitado espacios de una vez y para siempre, no estaría de más que, ante los ensanches de Monterroso, midiéramos la certeza de esta creencia.

**El corazón del témpano,** *Francisco Coloane, Ollero & Ramos, Madrid 1999, 200 pp.*

Es más cierta de lo que a primera vista parece aquella definición admirable, quizá desgastada por el uso, de que aventura es ir al fondo de lo desconocido para descubrir lo nuevo. Las individualidades más opuestas han manejado ese propósito, sin retraerse ante los desvíos del azar, merced a la prerrogativa de ser los primeros, una cuestión muy considerable para quienes derrochan tantas energías, materiales o intelectuales, en una empresa de cuyo éxito no se tiene seguridad.

Si hemos de recurrir al estereotipo y al género, mucho ha variado la épica en este mundo actual, tan maquinista, donde las expediciones orientan su rumbo mediante satélites. Sin embargo, en ese afán cuyo desenlace nos parece hoy menos dudoso, el moderno venturero, al igual que sus predecesores, debe soportar con valor los padecimientos, recorriendo como ellos parajes inhospitalarios, donde belleza, dolor y muerte pactan el examen que cada hombre ha de sufrir. Pues bien, toda esa inquietud se nos antoja cotidiana en las páginas que comentamos, un serio proyecto cuyo autor forma el propósito de conquistarnos mediante la evocación del Chile austral. Dos novelas marineras integran el volumen, *El último grumete de la Baquedano* (1941) y *Los conquistadores de la Antártida* (1945), y ambas son un fiel exponente del quehacer narrativo de Francisco A. Coloane (Quemchi, 1910), en el cual resuenan distinguidas voces del pasado literario. Sin esconder sus devociones, el

escritor se ensueña con el recuerdo de Stevenson, Verne, London, Conrad y Kipling; y sobresalta la imaginación de los lectores con un relato marítimo de impecable estilo, poderoso y preñado de nostalgia.

Con sus escritos pretende Coloane cultivar el misterio de los paisajes magallánicos, patria de indios, navegantes y desterrados, punto final de los destinos más diversos. Le complace bajar hasta las aguas y describir la emoción humana encaramado en la punta de un mástil, allí donde la disposición de ánimo se altera con los desmayados golpes del oleaje. Coloane no esconde la presencia autorial en sus escritos: imágenes de su vida se filtran, evocadoras, en las de narrador y personajes. Por ello, sin ánimo de caer en el biografismo más reductivo, echamos de menos en esta edición el detalle vital, la introducción que sirva de preámbulo a la lectura, más aún teniendo en cuenta la irregular distribución que la obra del escritor chileno ha tenido hasta hoy en España, donde sus admiradores han debido conformarse con hallar en alguna librería de lance títulos como *Cabo de Hornos* (Novaro, 1955) en edición mexicana. No obstante lo apuntado, nada hay que objetar a la factura del volumen, impecable en su diseño y tan oportuno en ese redescubrimiento español del hombre de letras y aventuras. Como el propio autor hiciera en los vapores capitaneados por su padre, el muchacho protagonista de ambas novelas, Alejandro Silva, madura a bordo de la corbeta *Baquedano*. Por consiguiente, el contratiempo inesperado ha de agitar su ingenio, oscilando en el límite, sumido en el ajetreo incesante de los habitantes del mar con quienes comparte melancolía, lealtades y el capricho del viento. Luego, ya crecido, quien fuera grumete se hace radioperador, y ese mismo Alejandro zarpa en compañía de su hermano, Jefe Blanco de los yaganes, rumbo a las costas de la Antártida.

No es difícil reconocer en la mirada curiosa de Alejandro al joven Coloane, cazador de lobos marinos, ovejero, domador de potros, marinero de *cuters* y de la flota ballenera. Sometido al choque continuo de tan salvajes experiencias, el personaje literario al igual que su creador, descubre la medida de sí mismo en las ensenadas y canales del último confín de la Tierra.

**Pasión por la trama,** *Sergio Pitol, Ediciones Era, México D. F., 1998, 204 pp.*

La dialéctica establecida entre lector y literato se articula en la obra de Sergio Pitol (Veracruz, 1933) con una coherencia inapelable. Colonizada por la memoria más íntima, su escritura viene a fijar un rasero individual, el *Rosebud* cifrado en su trineo. Para verificar y

asentar esta imagen, su *Pasión por la trama* se organiza como una miscelánea de ensayos, pero también como una propuesta de diálogo que supera el género, engañoso y aun cegador, y subvierte con lo imprevisible todo aquello que suponemos codificado. De alguna forma, este Pitol ensayista es, o quiere ser, un director que no encierra la obra en un orden bloqueado, y prefiere modular los niveles de lectura. Todo apunta hacia la especulación más deleitable, allí donde se alternan certezas y excentricidad, el sosiego en la forma de contar y la inquietud más estimulante en los contenidos. Porque el relator, linterna en mano, ilumina el corredor literario en sus rincones más oblicuos y el desenfoque revela lo huidizo de toda certidumbre. Fiesta de máscaras que proclama su libertad de lector y analista, esta *Pasión por la trama,* al igual que la ópera *Don Giovanni* cuya glosa inicia el volumen, refleja el cambio, los desdoblamientos y las resonancias que toda fantasía seductora pretende. Y Pitol seduce, guardándose mucho de aclarar cómo, en esta construcción de su memoria libresca, rebosante de saberes laterales. Es por eso necesario advertir que, cuando afina cada juicio, le importa además el costado próximo y acalorado de Benjamin, Calvino, Tabucchi, Monsiváis, Chéjov, Nabokov y los demás nombres trazados en su temario.

Hemos apuntado, no más que esbozadamente, cómo el inconformista Pitol escapa de las falsillas. De hecho, parece organizar su retablo de acuerdo con el fugitivo escenario autobiográfico. Literatura entendida como forma de enriquecer la experiencia, pero también como espejo de fantasmas, prueba de la imposible y tentadora autotrascendencia del escritor. Por otro lado hemos de añadir que tales presencias, desde su movimiento inaugural, delatan una impecable carpintería literaria, una capacidad para contar precisa, llena de sugerencias a partir de ese centro de gravedad.

En la medida en que este libro sigue el curso de anteriores entregas de la ensayística de Sergio Pitol, también reclama la opción de disponer su gama diferencial en el ciclo. Pues bien, aquello que confiere a *Pasión por la trama* su intensidad peculiar es que, evocador de inquietudes bien asentadas, el gusto electivo por la excentricidad se propone como una posibilidad de prodigio y descubrimiento.

Tabucchi, protagonista del tercer bloque de ensayos, ha escrito a propósito de Pitol que su lectura «presupone una constante desconfianza hacia nuestra presunta capacidad de descifrar los enigmas de la vida (...). Porque el lector apresurado, que subestime la naturaleza que fundamenta el equívoco en las novelas de Pitol, corre el riesgo de equivocarse». Dicho queda en el prólogo a

*Tríptico de carnaval* (Anagrama, 1999), donde se recogen tres novelas del escritor mexicano. Y algo similar nos deparan los artículos aquí reunidos, a veces tan desconcertantes como una cinta de Moebius por la cual vamos transitando intuitivamente, sin saber a ciencia cierta si rozamos el interior o el exterior del bucle.

**Guzmán Urrero Peña**

**Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997),** *Américo Ferrari, Libros de la Frontera, Barcelona, 1999.*

*Para esto hay que desnudar a la doncella* consta de once libros, cinco de ellos inéditos hasta ahora, incluidos el primero *–Elementos–*, el segundo *–El silencio las palabras–* y el séptimo, que da título a esta recopilación, escritos hace más de cuarenta, treinta y quince años, respectivamente. Esta reticencia puede atribuirse a una actitud del autor hacia la poesía, que se pone de manifiesto a lo largo de toda su obra: uno de los versos finales de esta recopilación afirma que «La poesía es poca cosa», y esa consideración parece haber ofrecido suficiente libertad a Ferrari frente a las contingencias de su obra ya concluida. En conjunto *Para esto hay que desnudar a la doncella* es un libro a la vez seductor y resistente, un libro que refulge y convoca pero no se deja asir.

Unos versos de *Las metamorfosis de la evidencia,* de 1972, dicen: «El verbo asiduo aferra nada.../ da relieve al hueco...// Y la palabra temblando frente al mundo repitiéndose / vacía / repitiendo a solas su extravío». Y en el poema «¿Qué es la poesía?» del libro *Textos y Entretextos,* escrito entre 1985 y 1990, la voz poética afirma que los poemas son «como un menos puesto delante de cualquier cifra / ufana de cifrar cualquier cosa / y no porque declaren que falta algo: / para declarar la falta y ver si alguien toca lo que no hay».

Pero si el poema es un signo menos, si no hay tierra firme en la que levantar una morada, ¿de dónde viene entonces su sustento? En la poesía de Ferrari no hay salvación pero tampoco hay caída. Ferrari no es un poeta nihilista. Creo que esta poesía nace, sencillamente, de la voluntad de sobrevivencia, de la afirmación de la existencia como único bien. Destruido el lenguaje, madre nutricia que busca sustento, y «retirado el / nuestro mundo/ dejando en relieve su vacío», el poeta sabe que debe encontrar un objeto firme para asirse. En este sentido, el poema «Canción comprometida», de *Espejo de la ausencia y la presencia,* es sumamente explícito y revelador. Se trata de un poema en que el personaje expresa su obstinada voluntad de comprometerse con la existencia en la más elemental pero la más segura de sus formas: la apariencia, entendida

como presencia, en lo que el poeta llama «experiencia elemental del tacto». «Si queda / –dice– hogar o letra en que demore el hombre... si hay todavía / palabra futura con letras que maduren / yo me ato a su apariencia.../ me ciño me ato y me remato...», para lanzar al final un susurro de dramática esperanza: «Si hay todavía cualquier cosa yo me ato a su apariencia / y ojalá».

Ahora bien si hay algo que encarne la apariencia de las cosas, su cáscara, su aspecto táctil, es el lenguaje. Por ello el sujeto del poema se ata a la palabra. El lenguaje no aferra nada pero el hombre se aferra al lenguaje que le devuelve la imagen del mundo y la existencia. Con ello se ata al juego que da relieve al hueco y en un movimiento encarna el ritmo y se autosustenta. Y en este juego Ferrari se revela un jugador habilísimo, que juega sin reposo, porque «el reposo que está sobre la cima», dice el poema «Glosa», «anula el alma». Ferrari juega el juego de la poesía con un pensamiento y un lenguaje que se revuelve indócil, no complaciente, no sujeto a normas ni a consignas. Sus poemas no intentan erigir nada, elaborar nada, ningún mensaje destinado a nadie: «Los poemas –dice–, son siempre lo mismo, y no tienen que ver contigo ni con nadie». Vocación no de círculo, ni de sistema. Ni siquiera de constelación. Se trata de una poesía que no está al servicio de ninguna causa: ni de la realidad, ni de la verdad («el verbo da huida al pie atascado en la verdad», dice en el poema «Cronoanalogía»), ni de la experiencia.

Esta poética de Ferrari encuentra un feliz correlato en el disfrute textual propiciado por su obra. Una de las mayores virtudes de *Para esto hay que desnudar a la doncella* es su impresionante riqueza prosódica. El sabio juego de los acentos, el ritmo veloz de los versos, la intensidad de los vínculos que unen una palabra con otra, una frase con otra, casi provocando fricciones entre sí; y el cuidadoso vaivén determinado por las referencia internas, convierten a los poemas en objetos de una superficie tersa que sin embargo albergan tensiones extremas, campos en los que refulgen los intersticios de un drama, una duda perentoria, una negación, un movimiento de cabeza que no se resigna pero dice no, sí, no importa, toda la riqueza que el poeta deja en prenda para el lector, al que invita de ese modo a un diálogo extremo, que ha de desarrollarse al borde mismo de lo comprensible.

El vigor del lenguaje, su tensión y espesor, su nervio, es uno de los rasgos comunes más interesantes de los maestros de la poesía latinoamericana. Tal en Darío, tal en Vallejo, Lezama Lima, Octavio Paz, Adolfo Emilio Westphalen o Enrique Molina. Tal también en Américo Ferrari.

**Mario Campaña**

**Arturo Ripstein,** *Paulo Antonio Paranaguá, Cátedra/Filmoteca Española, (Signo e Imagen/ Cineastas Latinoamericanos), 348 pp., Madrid, 1999.*

Un nuevo libro sobre el director mexicano Arturo Ripstein revela su creciente prestigio en el panorama crítico español e incluso en la audiencia que convoca a muchos espectadores que hasta hace poco ignoraban al cine latinoamericano.

Numerosos premios y el éxito reciente de películas como *Principio y fin, La mujer del puerto, La reina de la noche* y *Profundo carmesí* avalan este interés por su obra, que se ha extendido a su compañera y guionista Paz Alicia Garciadiego.

Paulo Antonio Paranaguá, crítico brasileño residente en París, ha escrito una documentada y completa biografía que analiza paso a paso la obra de Ripstein, desde sus comienzos juveniles con *Tiempo de morir* (1965) cuyo argumento original pertenecía a un joven y poco conocido Gabriel García Márquez.

La filmografía de Ripstein es muy extensa y siempre interesante, aunque menos conocida hasta que realizó las citadas más arriba. Incluso en México su difusión no fue demasiado fácil. Como suele decir, «allí cada película parece ser la última».

Como señala Peranaguá, el cineasta ha retomado la tradicional predilección al melodrama del cine mexicano hasta subvertirla en profundidad. Esta valoración y destrucción simultánea del melodrama, se apoya en pilares como el sexo, la religiosidad, la pareja y la familia, o la búsqueda de la identidad.

En lo formal, Ripstein ha valorizado obsesivamente el *plano-secuencia,* potenciando así la intensidad de tiempo y espacio dramáticos. Un ritual feroz e iluminado suele recorrer las imágenes envolventes de este cine. Como escribió Octavio Paz, «Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino, ¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?»

**José Agustín Mahieu**

**Die Beziehung Gesellschaft-Natur im südamerikanischen Gran Chaco. Ein Beitrag zur Umveltproblematik der Entwicklungsländer,** *Guido Hortt. Saarbrucken: Verlag fur Entwicklungspolitik, 1998, 411 pp.*

El Gran Chaco sudamericano abarca las provincias argentinas de Formosa, Chaco, Santiago del Estero y más de la mitad de las de Santa Fe y Salta, con trechos aledaños (sobre todo de Tucumán y Córdoba), amén de más de la mitad occidental del Paraguay, una buena franja de Bolivia (hasta Santa Cruz inclusive) y otra pequeña de Brasil, con un total de 1.000.000 $km^2$. En su estudio sobre la relación entre sociedad y naturaleza en el Gran Chaco, el autor dedica dos terceras

partes del texto (de 310 pp., a las que se añaden 40 de bibliografía y 60 de tablas) a describir con sumo detalle los factores bióticos (vegetación y fauna) y no bióticos (geología, clima, geomorfología y suelos) de dicha región.

Con especial atención a la parte argentina, los factores sociales y socioeconómicos son analizados por orden cronológico, comenzando con las etnias prehispánicas de cazadores, recolectores y pescadores. Estas etnias resistieron con éxito a los conquistadores durante la Colonia. Luego de la Independencia (1816), la situación no cambió durante algo más de la mitad del siglo XIX, pero en las décadas restantes del mismo se destruyó o sometió a la población indígena y se inició su sustitución por colonos europeos en razón de intereses militares (Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay 1865-1870). Fundamental fue la fase siguiente (1880-1918): luego de la formación de inmensos latifundios, sobre todo de capital extranjero (la funesta «Forestal» era predominantemente británica y ocupaba 2.320.000 hectáreas), comenzó la explotación del tanino hasta agotar las reservas de quebracho colorado por falta de todo intento de reforestación. Las explotaciones agropecuarias de la época fueron relativamente modestas, en el sentido de que no podían competir con las pampeanas argentinas, pero el pastoreo excesivo bastó para ir destruyendo los bosques del Chaco occidental semiárido. La quinta fase (1919-1937) se caracterizó por el reparto de tierras estatales a colonos europeos y por el monocultivo de algodón, para responder (como en el caso del tanino) a la demanda extranjera. Se produjeron daños ecológicos enormes, en parte debidos al desconocimiento del terreno por los nuevos colonos (muy especialmente los menonitas del Chaco paraguayo). La penúltima fase (1938-1965) registra una reducción drástica de la industria del tanino y un auge de la del algodón, con la novedad de que este último producto pasa a ser absorbido en gran parte por la creciente industria textil argentina. Al auge le sigue una recesión en la década de los '60. La fase última y actual se caracteriza por la tala de bosques para aumentar la superficie de uso agropecuario.

Con excepción de la fase prehispánica, el tratamiento del sistema ecológico granchaqueño ha sido siempre fragmentario y oportunista. De los bosques, por ejemplo, durante mucho tiempo no se inventariaron más que los recursos madereros de los árboles. Sin embargo, los arbustos (con madera de 5-10 cm de diámetro) cubren en algunas partes (Chaco occidental) una superficie mayor, regeneran su fitomasa 3-6 veces más rápido que los árboles, y ésta puede aprovecharse sin destrucción de la planta. En otros casos, la búsqueda indis-

criminada del lucro ha llevado a la sobreutilización de los recursos y al consiguiente aumento de la erosión tanto acuática como eólica. Los intentos de solucionar estos problemas no han sido tampoco acertados siempre; así por ejemplo, la drástica reducción de las posibilidades de pastoreo para el ganado vacuno llevó a introducir cabras, las cuales, si bien son más fáciles de alimentar, producen destrozos ecológicos mayores porque consumen también los arbolitos todavía pequeños de maderas preciosas. El resultado de todo esto es la desertificación: los antiguos bosques se convierten en estepas con cactáceas, «una de las mayores catástrofes de las llanuras sudamericanas, que sin embargo todavía no ha sido notada porque se ha producido en territorios poco poblados» (p. 263). En último lugar puede mencionarse la desaparición de numerosas especies animales útiles y el aumento paralelo de otras dañinas, como las garrapatas y vinchucas. Una consecuencia de ello es la difusión de la fiebre hemorrágica y de la enfermedad de Chagas, entre otras, tal como en África se ha constatado el aumento de la tripanosomiasis como consecuencia de la degradación de los suelos.

Todo lo dicho exige: 1) tomar conciencia de que la agricultura es, en el Gran Chaco, incompatible con la ganadería; 2) repensar la política indigenista; 3) tomar una serie de medidas urgentes que el autor detalla con claridad y que implican, todas ellas, una revisión profunda de las relaciones entre sociedad y naturaleza. Ojalá los responsables, que hasta ahora se han mostrado más bien irresponsables, actúen con toda la radicalidad necesaria para salvar lo todavía salvable. El presente libro, con su abundantísimo material cartográfico y sus numerosas tablas, amén de un resumen en castellano, constituye no sólo un análisis minucioso de la situación ecológica del Gran Chaco sino también un catálogo de propuestas bien fundamentadas que podrían marcar el rumbo del necesario rescate. Es muy útil, por lo demás, llamar de esta manera la atención de que la progresiva destrucción de la selva amazónica no es el único desastre de graves consecuencias que está teniendo lugar en el continente americano.

**Ensayo sobre la geografía de las plantas, acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales,** *Alexander von Humboldt, Prefacio de José Sarukhán. Introducción de Charles Minguet y Jean-Paul Duviols. México, D. F.: Siglo Veintiuno y Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 134 pp.*

El original de esta obra (1805-1807) es francés, y la reseñada es la primera edición completa en espa-

ñol. La traducción ligeramente incompleta de Jorge Tadeo Lozano había aparecido en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada* en 1808-1810 con prefacio y notas de Francisco José de Caldas (materiales incluidos asimismo en la edición aquí reseñada). Al mérito de la completez se añade el de tratarse de una edición sumamente cuidada, a cargo de excelentes expertos: dos franceses (que ya habían publicado su introducción en la edición parisiense de 1990 de los humboldtianos *Tableaux de la Nature,* 1807-1808) y uno mexicano.

La idea fundamental de la obra ya figura en Teofrasto, discípulo de Aristóteles: no cualquier planta crece en cualquier clima. La idea fue resucitada por Wildenow en 1792 y su amigo y discípulo Humboldt en 1807. Este último, auténtico iniciador de la fitogeografía (término anglosajón) o geobotánica (como prefieren decir rusos y alemanes), abordó su tarea con conocimientos amplísimos (geología, edafología, topografía, geografía, paleontología y disciplinas biológicas, amén de física, química y astronomía) que empleó en una visión holística de la naturaleza (como la de su amigo Goethe) y que le permitieron ser el «primer naturalista y geógrafo comparativo de la historia» (p. 11). Es así como notó, por ejemplo, las semejanzas geológicas entre el sur de África y el de América, y supuso que ambos continentes debían de haber estado unidos en alguna época anterior. (También en sus *Vistas de las cordilleras* aplica el método comparativo a las culturas precolombinas.)

La fitogeografía cuenta con antecedentes que se remontan al siglo XVI, pero sobre todo se alimentó de los resultados de los grandes viajes científicos de los siglos XVII y XVIII (el de Humboldt y Bonpland por América tuvo lugar entre 1799 y 1803, casi tres años y medio). «Esos viajes enriquecieron notablemente la lista de los vegetales conocidos que pasaron de 18.000 especies a principios del siglo XVIII a 40.000 en 1826. Esta última cifra incluye las 3.600 plantas nuevas traídas de América por Humboldt y Bonpland» (p. 23).

Al regreso de su recorrido americano, el prusiano universal y el botánico francés publicaron sus observaciones (junto con estudios de otros científicos de la época) en 30 volúmenes titulados *Voyage aux régions equinoxiales du Nouveau Continent;* ambos viajeros aparecen siempre como autores conjuntos. En la portada del primer volumen, sin embargo, que es precisamente el *Essai sur la géographie des plantes,* se aclara que Humboldt es único redactor del texto. Suya es, de hecho, también la idea de una tal geografía, que contiene numerosos conceptos pioneros. No es de extrañar que el genio de Humboldt haya desparramado in-fluencias por todo

el mundo científico: el más conocido y, sin duda, uno de sus más fervientes lectores y admiradores, fue Darwin.

**Agustín Segui**

**Temperation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa,** *Efraín Kristal, Nashville, Vanderbilt University Press, 1998.*

Tras la recopilación, hace unos años, de los ensayos del escritor peruano Mario Vargas Llosa *(Contra viento y marea),* se ha hecho cada vez más difícil obviar su peso específico en la obra global del autor. Asimismo, las referencias constantes a otros escritores y a otras literaturas dentro de la obra ensayística de Vargas Llosa, desde los estudios más conocidos sobre Flaubert, García Márquez y Arguedas, hasta los más circunstanciales, dispersos y puntuales, sobre Sartre, Camus, Bataille o Popper, por citar algunos casos, han demostrado el interés del autor por entablar un diálogo con otras obras, algo que le ha ayudado a definirse como narrador. No obstante, la mayoría de estudios existentes sobre Vargas Llosa habían pasado, hasta el momento, con algunas excepciones, de puntillas por este importante aspecto que ayuda a comprender la concepción intelectual del autor. Por el contrario, el estudio de Efraín Kristal entra de lleno, frontalmente, en este inexplorado y apasionante ámbito, estableciendo constantemente puentes entre la obra ensayística y narrativa del autor y entre ambas y las referencias intertextuales con obras de la literatura universal que han motivado o inspirado en algún momento la escritura vargasillosiana. Así, por poner sólo un ejemplo, establece por primera vez de forma clara la hasta ahora abstracta relación entre la obra de Vargas Llosa y la de William Faulkner, que se inicia con el aprendizaje en *Light in August* de técnicas narrativas y de construcción de personajes para *La Ciudad y los Perros.*

No obstante, estas referencias no se limitan a una mera enumeración erudita de citas, sino que son consideradas de forma interpretativa en relación a la evolución de la obra creativa de Vargas Llosa, siguiendo una sólida argumentación desde los inicios socialistas del autor, pasando por su etapa más neoliberal hasta llegar a una nueva etapa que parece abrirse en la actualidad con sus últimas obras. Efraín Kristal emplea asimismo documentación inédita hasta el momento que se halla en los archivos de la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, desde correspondencia privada hasta los manuscritos de las distintas versiones de las obras del autor peruano, lo que le permite analizar, siguiendo la

metodología de la crítica genética, la elaboración, paso a paso, de cada una de sus novelas en su proceso de reescritura. Por todo ello, este es un libro necesario por partida doble: porque clamaba a gritos ser escrito desde hace tiempo y porque su lectura constituye un herramienta insustituible para comprender mejor la obra del escritor peruano. Sin duda, una obra de referencia.

**Dunia Gras**

**El bandido de los ojos transparentes,** *Miguel Littin, editorial Seix Barral, Barcelona, 1999, 223 pp.*

Que el cineasta chileno Miguel Littin ha escrito este libro fascinado por la novela *Pedro Páramo* es algo indudable como lo evidencia la referencia a Rulfo en la primera página. La cita, además, nos permite sospechar que los presupuestos estéticos de Littin parten de un nivel de exigencia y complejidad considerables, nada acomodaticios.

En *El bandido de los ojos transparentes,* el autor de *El viajero de las cuatro estaciones* cuenta los avatares de dos hombres con su destino: Abraham Díaz, el Torito, bandido chileno, y el teniente Ramírez. Dos personajes enfrentados a lo largo de la novela y sorpresivamente vinculados al final de la misma. El primero es un transgresor (escapa de la cárcel, de la justicia y de la autoridad) familiarizado con la delincuencia (a los 15 años ya había cometido 45 asaltos, 6 asesinatos y «robos por cientos»). El segundo, su perseguidor, obsesionado por la captura del Torito, lo acosará durante más de veinte años inútilmente ya que nunca logrará apresarlo.

Todo lo que sabemos de esta historia es gracias a las diferentes voces que nos narran lo sucedido. La novela está contada por «hablantes vivos y difuntos, hombres y animales», utilizándose variadas fuentes: expedientes judiciales, cartas, periódicos...; diversos lugares geográficos, todo dentro de «una feroz dictadura» y de un espacio rural que permite a Littin exuberantes descripciones de la naturaleza, a la vez que una completa comprensión del bandido que al vivir en el campo una infancia solitaria, huérfano de cariño, se convierte en un hombre al que, sin saber como, se le «amalditó la vida», convirtiéndose en un ser tan al margen de la ley que se le definirá como un hombre «con el alma pesada y negra de tanta maldad cometida». Tanto el teniente como el bandido son violentos, externamente hostiles pero con una delicada y frágil sensibilidad para el amor. También los dos serán igualados trágicamente al final de la novela cuando se nos revela quién es quién y el verdadero nudo del relato.

El soporte técnico de este texto es la evocación desde diferentes puntos

de vista. Este procedimiento de enfoques múltiples favorecerá la aprehensión por parte del lector de lo que sucede. Hay en estas páginas un halo mítico al quedar la realidad trascendida por un mundo sobrenatural en donde la vida y la muerte no tienen límites y la comunicación entre vivos y muertos se siente como algo natural. Littin combina de manera acertada estos dos planos.

La sensualidad descriptiva, un seleccionado y variado léxico, un lenguaje plástico y colorista; una sintaxis dinámica, una clara elección de la enumeración como recurso no sólo para nombrar telas, árboles, sabores, alimentos, todo tipo de flora, sensaciones, sino para proporcionar ese ritmo de vértigo que la persecución del teniente Ramírez y la huída del Torito imprimen al relato; el uso de hipérboles, comparaciones e imágenes visionarias y alucinatorias, a la vez que una sabia combinación de lenguaje popular y estilización lírica, son algunas de las notas estilísticas de esta novela. No faltan las alusiones históricas, literarias y musicales, como tampoco una connotación crítico-social en la defensa de dos de los derechos de los indígenas: su tierra, porque si se les arrebata se quedan sin nada, y su lengua, sin la cual no podrán expresar sus ideas que sólo en su lengua de origen tendrán pleno sentido.

*El bandido de los ojos transparentes* es una visión fatalista de la existencia en lo que ser refiere a la incapacidad que tienen los hombres para controlar el propio destino. Todos los personajes sienten la vida «como prestada», incluso, uno de ellos sostiene que «sólo tiene sentido el sinsentido de vivir» y el Torito se preguntará: «¿habrá sido ese mi destino, buscar y no encontrar sino mi propia sombra adelantándome siempre?». Palabras que nos conducen, una vez más, al componente mítico del texto y a la cita final del libro: «la vida es la búsqueda del padre que es uno mismo».

**Milagros Sánchez Arnosi**

**El sentido de la belleza. Un esbozo de teoría estética,** *George Santayana, traducción de Carmen García Trevijano, Tecnos, Madrid, 1999, 221 pp.*

Entre 1892 y 1895 Santayana impartió en el Harvard College un curso de estética que publicó en 1896 y renegó en sus memorias. Ahora, los profesores Holzberge y Saatkamp lo recuperan y Arthur Danto lo prologa. Para los santayanistas es una pieza interesante. Para el resto de los implicados, un pequeño episodio en la historia de las ideas.

Ecléctico, desmarcado del esteticismo en boga y tratando de conciliar a Platón y William James, Santayana no renuncia, sin embargo, a entender la belleza como un placer

que se parece al juego por su libre ejercicio de la inútil espontaneidad y que pone en práctica un valor. Este valor –estético, obvio es– se caracteriza por ser intrínseco, al revés de los valores prácticos, pero además *objetificado,* o sea inherente a un objeto y no mera reacción subjetiva ante un estímulo. La belleza está en la cosa.

Por eso, sus componentes –materia, forma, expresión– se distinguen en abstracto pero son inseparables en cada obra concreta. Santayana se adhiere, en esto, tanto al simbolismo como al idealismo croceano, por citar a dos corrientes coetáneas y que tal vez nada influyeron en su razonamiento, en parte por una cuestión de fechas. Igualmente, se distancia de cualquier intento de restauración clásica o de subjetivismo romántico, a pesar de su querencia schopenhaueriana. Tampoco le interesa la concepción esteticista de la vida como arte. Más bien, lo contrario: el arte está vivo en tanto objetivo y, en esa medida, es universal.

Santayana no fue un filósofo en sentido radical, si se piensa que pasó junto a Bergson, Wittgenstein y Heidegger, sino un comentarista elocuente de una herencia compleja en la que supo buscar el espejo adecuado a su identidad: lo bello es lo bueno que hay en la muda presencia de Dios en su Creación.

**B.M.**

**Cuentos (Antología),** *Julio Ramón Ribeyro, Edición de Ángel Esteban, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1998, 441 pp.*

Aunque perteneciente a la mejor estirpe de los narradores hispanoamericanos contemporáneos, la obra de Julio Ramón Ribeyro sigue siendo una revelación reciente para los lectores españoles. Su escritura, sin embargo, se despliega con una madura originalidad desde mediados de los 50, por aquellos mismos años en que comienza a fraguarse el *boom* de la narrativa de nuestra América. Como Asturias, Borges, Cortázar, Carpentier y otros grandes, su formación inmediata hay que encontrarla en la narrativa experimental europea de la época de entreguerras, aunque asumida con la desconfianza antirracionalista y nihilista que se afirma tras la Segunda Guerra Mundial. Ribeyro es un escritor existencialista como tantos de su tiempo, pero lejos de optar por un discurso de filiación surrealista o de construcción ilógica y caótica, reinstaura «el placer de contar» una historia de principio a fin, sin que ello implique renunciar a la ambivalencia significativa y la sugerencia del inconsciente. Como señala acertadamente Ángel Esteban, responsable de esta cuidada antología, dentro del realismo referencial de sus relatos encontramos siempre imágenes de poderosa significación simbólica que condensan secretamente el

mensaje del texto: la neblina de la ciudad, en «Los gallinazos sin plumas»; la higuerilla de don Leandro, en «Al pie del acantilado»; el espejo del ropero, en «El ropero, los viejos y la muerte», etc.

Por lo dicho hasta aquí puede afirmarse que la narrativa de Ribeyro constituye uno de los primeros y más brillantes peldaños del relato posmoderno, aquel que nace en la crisis de todas las utopías, de la conciencia de la nada como destino fatal, de la necesidad de la solidaridad humana como único remedio ante la precariedad de nuestra condición. Y es por esto último (la solidaridad, que no es sólo un tema, sino toda una actitud espiritual y estilística del autor peruano), por donde se expande la inconfundible mirada de Ribeyro ante la desoladora realidad humana. Su existencialismo, en efecto, aparece henchido de conmiseración con cualquier ser humano, más allá del enfrentamiento entre opresores y oprimidos, pues todos sus personajes se hallan oprimidos por el destino ciego y aniquilador de la condición humana. En el nivel afectivo, esa conmiseración y ese «compadecimiento» con el individuo desvalido se manifiestan a través de la ironía, del humor o de un contenido pero profundo lamento.

Así podrá entenderse la frecuencia de temas como la miseria social de tantos individuos, la muerte y la decadencia de un hombre y de toda su familia a pesar de los continuos esfuerzos de supervivencia; la incapacidad del ser humano para consumar y satisfacer cualquier deseo amoroso, la imposibilidad de la liberación y de la rebeldía; el engaño y la inutilidad del tiempo físico, tan valioso para la sociedad moderna; la precaria felicidad que cabe buscar después de advertir el fracaso de todo empeño intelectual y amoroso. Casi todos estos temas, que son –más aún– las verdaderas obsesiones del autor, se dan cita en uno de sus cuentos más extensos y abarcadores: «Silvio en el rosedal», incluido en esta representativa antología.

En suma, Ribeyro consigue crear una fatalidad tan inexorable como la que es propia de la tragedia, pero despojada de toda creencia religiosa en un ser supremo maligno o benigno, aunque detrás de esa amarga desposesión se esconde una inmensa nostalgia de los valores absolutos que dan sentido a la existencia. La cotidianeidad de los hechos y la prioridad del punto de vista de los héroes (o antihéroes) individuales anuncian el subjetivismo y el intimismo que caracterizan los conflictos de la narrativa más actual. Escritor de su tiempo y del nuestro, Julio Ramón Ribeyro se yergue como uno de los grandes narradores hispánicos contemporáneos. La selección de cuentos de esta edición y la introducción de Ángel Esteban nos permiten verificarlo.

**Carlos Javier Morales**

# Los libros en Europa

**Verdad y experiencia,** *Juan A. Nicolás y Mª José Frápoli (eds), Comares, Granada, 1998, 398 pp.*

A veces da la impresión de que los cursos universitarios han sido concebidos como mera plataforma para cimentar relaciones, aumentar el *curriculum* personal o emplear el dinero del que se dispone de tal manera que redunde a la larga en las nóminas de los organizadores. Con frecuencia la endeblez de las publicaciones que de ellos surgen suele revelar el chapucero planteamiento de su origen. Existen voluminosas actas de congresos cuyo índice abruma por su extensión, aburre por su contenido y en cuya lectura se patentiza la falta de rigor en la selección o el descuido con el que han sido redactados los textos.

Por fortuna, no siempre es así, como en el libro que presentamos. Éste recoge textos que tuvieron su origen en el curso que, con el título *Verdad y experiencia,* tuvo lugar en la Universidad de Granada en noviembre de 1996. Su interés resulta, en cierto modo, paradójico. Siendo, evidentemente, la verdad quizás el tema más característico de la historia de la filosofía, cabe constatar en la segunda mitad del siglo XX cómo la simple pretensión de encaminarse en su búsqueda ha sido a menudo puesta entre sospechas. Venciendo tales resquemores los organizadores del curso abordaron el tema de la verdad en diferentes campos dando prioridad al tratamiento del tema en la actualidad sobre su recorrido histórico. No se trata, pues, de un curso de historiadores eruditos sino de especialistas en los distintos campos abordados y atentos a los debates contemporáneos.

La extensión de los quince artículos que componen este libro de casi cuatrocientas páginas es bastante similar y desborda con mucho la extensión de una conferencia. El dato es interesante porque revela que los participantes no se han limitado a cumplir con el compromiso de redactar un texto para el curso sino que entronca con investigaciones de mayor calado y de las que aquí se exponen argumentos ya muy elaborados. En cuanto a la estructura, y tras la presentación, los organizadores nos introducen en las «Teorías actuales de la verdad». Luego siguen tres secciones en cada una de las cuales hay cuatro o cinco artículos: «Verdad, lenguaje y ciencia», «Verdad, hermeneútica, estética» y «Verdad, ética, política». Una buena oportunidad para ponerse al día.

**Confieso que me he equivocado,** *Federico Zeri, Trama, Madrid, 1998.*

Recientemente hubo una muestra en varios lugares de España en la que se exponían obras pertenecientes a la colección de Alberto Longhi. Me decepcionó. Era el prestigio del coleccionista como historiador y teórico del arte lo que permitía y justificaba la existencia de una acontecimiento así. El prestigio de su nombre. Algo que, constata Federico Zeri, es decisivo en el dominio del arte, por razones extra-artísticas, pues la cotización de una obra en el mercado depende del nombre del artista al que se atribuye su realización. Esa es una, y no la menos importante, de las razones que llevan a los historiadores del arte a preocuparse por la identidad de los autores de las obras y los problemas a ella conexos.

A lo largo de su vida, Zeri ha ejercido como historiador del arte, coleccionista o consejero artístico. Obtuvo importantes premios y se relacionó con círculos intelectuales y mundanos de Europa y Estados Unidos. En España ha sido editado su libro *Detrás de la imagen* (Tusquets, 1989). El que promueve este comentario resulta de sus conversaciones con Patrick Mauriés. Como no podía ser menos tratándose de una autobiografía, abundan las anécdotas en las que aparecen personajes como Greta Garbo o Paul Getty, del que fue consejero, a veces llegando a la indiscreción. Sin embargo, el libro va mucho más allá de las manías del autobiografiado, para aproximarnos a sus ideas sobre teoría del arte. Especialmente, de sociología del arte. En efecto, al leer sus peripecias en la Italia de la posguerra o entre los círculos artísticos que frecuentó, comprendemos el título del libro; cuestiones aparentemente menores como las ambiciones y las debilidades de personajes como Bernard Berenson, Lionello Venturi o Alberto Longhi han sido decisivas en la configuración de las formas de estudiar el arte y del gusto colectivo.

El recorrido intelectual que Zeri nos muestra va desde su formación en las teorías del «arte por el arte» en las que la obra parece sólo remitir a sí misma, a la consideración de que «la obra de arte se encuentra en el centro de un juego de interacciones» responsable de la articulación de la cultura estética de un determinado momento, donde interactúan, por ejemplo, lo cortesano, lo político y lo artístico, donde importan tanto las obras maestras como otras de menor calidad, sus comitentes o las razones por las que fueron encargadas. Desde esta perspectiva la catalogación de las piezas es concebida como una herramienta preliminar a una reflexión en la que se podrán relacionar elementos aparentemente inconexos. Algo capaz a menudo de abrir nuevos y sustanciosos campos de investigación.

**Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología),** *Giorgio Vasari, Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan Mª Montijano García, Madrid, Tecnos, 1998.*

Puede decirse que cuando en 1550 Giorgio Vasari publicó sus *Vite* seguía una cierta tradición. Antes que él Filippo Villani y Lorenzo Ghiberti, entre otros, se habían ocupado de artistas en sus escritos. Este hecho testimonia que los artistas se habían hecho acreedores de interés y prestigio por parte de sus conciudadanos al tiempo que se separaban de los artesanos. Se hacían, en efecto, conscientes de que su tarea podía ir más allá del seguimiento mecánico, artesanal, de unas reglas, para apuntar hacia ambiciones cognoscitivas más altas. Era frecuente, además, que identificaran su propia posición histórica como una superación de *l'età di mezzo*. De una Edad Media, dice Vasari, en la que las artes estaban apagadas y frente a la cual se producía ahora un renacer.

Tal autoconsciencia ha tenido grandes consecuencias a partir de la publicación del libro de Vasari. Con él se inaugura propiamente la historia del arte, contando con un método que, como explican los editores de la obra, va más allá de la biografía de los artistas para interesarse por la historia de los estilos. De ahí que uno de los empeños de su autor sea la identificación de la peculiaridad de las *manieras* de distintos periodos artísticos y, dentro de ellos, de diversos autores. En efecto, como leemos en la dedicatoria al duque de Florencia Cosme de Medicis, la ambición teórica de Vasari era exponer al mundo sus conceptos tanto a través de las palabras como de sus dibujos. En el éxito de tal empeño reside también su mayor riesgo. Pues, siendo su libro la más relevante fuente para el estudio del arte y la estética del Renacimiento sabemos hoy que Vasari no siempre contrastó las noticias que daba. Quizás uno de sus mayores logros es habernos proporcionado conceptos que hoy podemos situar en su lugar histórico pero que han sido esenciales en la historia del arte y de la estética *–maniera, disegno,* gracia, *sprezzatura...–* aunque, obviamente, su consolidación no le fuera exclusiva.

La edición de esta extensa antología, dotada –frente a las anteriores en España– de un amplio aparato crítico, es en definitiva un importante acontecimiento editorial.

**Rafael García Alonso**

**Instantes griegos y otros sueños,** *Hugo von Hofmannsthal. Traducción de Marciano Villanueva Salas. Ediciones Cuatro, Valladolid, 1998, 180 páginas.*

Si pudiéramos hablar de una «Europa interior» crecida y sostenida, purificada incluso, por el diálogo sucesivo de las generaciones con su propia historia, ocuparían, sin duda alguna, en esa Europa, la obra y la vida de Hugo von Hofmannsthal un lugar singular.

Hijo tardío de la gran cultura barroca encarnada en Viena, supo donde su ciudad no supo –o no pudo–, reunir las formas clásicas y románticas –la contención y el yo propio– y tender con ellas un puente que atravesara las inciertas aguas de la modernidad: una corriente rápida, ecléctica, que terminaría rebasando los viejos cauces y donde las miradas conciliadoras –integradoras– quedan hoy como frutos aislados –singulares– de una Europa con pies de barro: una Europa que aún hoy, en este fin de siglo, vive las consecuencias de una vieja historia de diferencias y espantos.

Sobre este Cronos nefando, empecinado en reinados efímeros y crueles, proyección, al fin, de la propia naturaleza humana, levantaría Hofmannsthal una obra poética que nos mira aún con sorprendente frescura: signo y voluntad de una experiencia interior enfrentada a la doble necesidad de ser honesta consigo misma y a la vez con su época a través de un lenguaje propio. Una necesidad que nos recuerda que la mejor poesía –sensibilidad abierta al mundo– no ignora nunca la flecha ni la paloma.

Narraciones, ensayos distintamente esclarecedores, impresiones de viaje por Italia, Francia, Grecia, nos acercan con este libro al desarrollo de la personalidad de Hofmannsthal entre 1893 y 1914. Una escritura entre autobiográfica y alegórica que articula, con extraordinaria capacidad poética, las relaciones entre vivencia y espacio, entre intimidad y paisaje. Metáforas y descripciones que nos remiten a un mundo virgen que llega a plantear cierta disolución del yo, «arrasado» por una realidad de límites no precisos. Un mundo, en cualquier caso, consciente de «la ambigüedad y la indeterminación de la época» y de los firmes valores de una Europa interior –y exterior– sucesivamente reconocida. Lugares y personas de una geografía doble, a la vez real y mítica, desde la aldea en la montaña a Königsberg, Delfos, Cadore o desde Montaigne y Giorgione a Hölderlin, Goethe, Shakespeare, Homero.

**Luis Bodelón**

**Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90,** *Pilar Aguilar, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, 190 pp.*

A través del análisis de cincuenta y cinco películas españolas recien-

tes, Pilar Aguilar –autora asimismo del *Manual del espectador inteligente*– intenta descubrir cómo el cine refleja a las mujeres y sus relaciones con los hombres.

Por cierto la autora elige el punto de vista de la mitad femenina de la humanidad, que secularmente ha sido ignorada en la elección de su destino o marginada en actividades reservadas a la otra mitad, la masculina. El cine tampoco ha escapado a esa visión unilateral. Si bien ha registrado la evolución de las costumbres, entre ellas el avance de la mujer en la sociedad actual, ha mantenido casi siempre la óptica masculina en la exposición de los conflictos.

No es una novedad que los filmes actuales hayan acrecentado su libertad para tratar las escenas eróticas, en una forma tan explícita que la censura hubiera hecho imposibles hace apenas unos años. La autora advierte que esa libertad, bienvenida, tiene sin embargo ciertas condiciones o, mas bien, condicionamientos: tanto en contenidos como en intenciones explícitas, representa los deseos y la moral masculinos.

En su minuciosa enumeración, el libro –que no deja de clasificar, por ejemplo, todas las variantes en las posturas sexuales o su frecuencia en los filmes examinados– señala para mostrar cómo el punto de vista masculino es siempre el dominante, que en la inmensa mayoría de las escenas eróticas, el desnudo femenino es el elegido y muy raro el masculino. Propone más ejemplos de la tendencia: se considera aceptable la relación entre mujeres jóvenes y hombres maduros, nunca el caso inverso.

El análisis de las 55 películas muestra que el cine refleja la realidad, pero no toda por igual, silencia ciertas variantes, recoge otras de forma recurrente, las potencia y/o las deforma.

En suma, el cine funciona «como un discurso que circunscribe la mujer a lo sexual, la ata a la sexualidad y ata su sexualidad», en palabras de Teresa de Lauretia. Si bien cada vez hay más mujeres directoras –que suelen negar una posición puramente feminista, en lo que esto implica un sectarismo– su visión es diferente en el tratamiento de la mujer. Mientras tanto, los ancestrales prejuicios «machistas» siguen dominando el panorama cinematográfico.

**Contra viento y marea, El cine de Ricardo Franco (1949-1998),** *Alberto Úbeda-Portugués, Sociedad General de Autores y Editores, Fundación Autor, Madrid, 1999.*

*La buena estrella* (1997) fue una película excelente y significó para Ricardo Franco la culminación, un tanto tardía, de una carrera cinema-

tográfica irregular, despareja, de un talento que no siempre había hallado su cauce. Su primer largometraje, *El desastre de Annual* (1970) fue una aventura juvenil, improvisada y delirante, fraguada con la complicidad de amigos como Javier Marías y Francisco Llinás, actuales críticos. Técnicamente defectuosa, apuntaba insólita iconoclastia dentro de un cine bien educado.

Otros filmes, como *Los restos del naufragio* o *El sueño de Tánger* también sufrieron los inconvenientes de una producción difícil y la falta de dinero suficiente. Ricardo Franco hizo también documentales y episodios para televisión. Entre tantas peripecias y frustraciones, un filme de 1976, *Pascual Duarte* alcanza el equilibrio.

El 21 de mayo de 1998 murió Ricardo Franco en pleno rodaje de *Lágrimas negras*, cuando el éxito de *La buena estrella* parecía facilitar una carrera que siempre había sido difícil. Así quedaron truncos esperanzas y proyectos. Contra viento y marea, como dice el autor de este libro-homenaje tan sentido, concluía el periplo de este hombrecillo frágil de mala salud y gafas enormes, siempre valeroso ante la adversidad. Morir cámara en mano no es una mala muerte.

**Cuadernos de la academia,** *Número 3: Memoria viva del cine español, Número 4: Doce (Historia de la Academia, 1986-1998), Varios autores, (Coordinador del Nº 3: Emilio C. García Fernández, del nº 4: Daniel y Bernardo Sánchez Salas), Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999.*

La Academia del Cine Español, creada en 1986 sin ocultar que seguía hasta cierto punto el modelo de la famosa y muchas veces denostada academia de Hollywood, sigue consolidándose pese al escepticismo inicial. Su objetivo más espectacular es la premiación anual a los diversos apartados de la profesión: intérpretes, directores, guionistas, escenógrafos, montadores, etc.

Como es norma en estas instituciones, esos premios, puestos bajo la advocación de Goya, son determinados por votación de los miembros de la academia, que eligen a sus pares. Pero esta vistosa carrera de honores (que en los últimos tiempos ha tenido mayor influencia como factor que puede estimular el éxito de público de los filmes premiados) no es –ni debe ser– la única finalidad de la Academia. La investigación histórica, la búsqueda de datos y la preservación de la memoria y el estudio de los artistas que crean el cine, es otro objetivo fundamental.

Como parte de esta labor se ha editado una revista trimestral que

estudia diversos temas cinematográficos y una serie de libros, los *Cuadernos de la Academia*. Los dos últimos aparecidos, son *Memoria viva del cine español* y *Doce* (*Historia de la Academia, 1986-1998*). El primero agrupa, a través de otros tantos autores, semblanzas y entrevistas consagradas a veintinueve cineastas, especialmente intérpretes pero también directores de fotografía y otras especialidades. La elección parece orientada a preservar el testimonio de artistas ya muy mayores (y que en el tiempo de salir la edición, ya han sufrido algunas bajas).

El otro volumen, como indica el título, es una historia de la Academia en sus doce años de labor. Muchos de los que aparecen fueron fundadores y animadores de esta primera etapa, ya intensa aunque breve. Más allá de la aparente frivolidad que a veces se atribuye a la Academia, estos anales pueden resultar más que justificados.

**Guionistas en el cine español. Quimeras, picaresca y pluriempleo,** *Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1999, 593 pp.*

Ya desde el subtítulo, este libro adelanta algo de su contenido. El guión siempre ha sido el pariente pobre de mundo cinematográfico. Pasados los tiempos fundadores, cuando las ideas se improvisaban en el plató o cuando Griffith rodaba su ciclópea *Intolerancia* con apenas unas hojas de papel en sus bolsillos, la nueva industria empezó la división del trabajo.

El guionista profesional llegaba de la literatura o el teatro o era (y es) un director con pretensiones autorales; siempre situado en la base de la pirámide, no suele ser tenido demasiado en cuenta por la gloria y por lo mismo, no cotiza muy alto en los presupuestos.

Muchas veces, como anotaba Pauline Kael en su polémico libro *El ciudadano Kane*, ideas y hallazgos visuales atribuidos al director, ya estaban en el guión original. Sin embargo, las películas no existirían sin esta indispensable etapa creativa. Ya sea en historias originales o en adaptaciones de textos preexistentes, el guionista es parte fundamental en la elaboración de una película.

Este volumen sobre los guionistas españoles, que exigió a los autores un trabajo de investigación muy largo y está además precedido por una introducción a cargo de José Luis Borau, es un diccionario bio-filmográfico que identifica a 425 autores. Esta labor, que insumió cinco años de búsqueda y evaluación, es también desde este ángulo frecuentemente ignorado o menospreciado, una historia del cine español a través de sus etapas fundamentales. No excluye en su introducción el relato

de sus dificultades y a veces de sus luchas por una difícil sobrevivencia; es raro que un guionista pueda vivir exclusivamente de este oficio.

**José Agustín Mahieu**

**El callejón del gato. Retratos al vitriolo**, *Jaime Capmany, Espasa Calpe, Madrid, 1999, 224 pp.*

Es ésta una breve colección de semblanzas de políticos, intelectuales y escritores españoles del siglo XX. El retrato de una figura excéntrica al grupo indicado –el controvertido empresario jerezano José Mª Ruiz Mateos– completa una galería trazada a veces al desgaire y al chafarrinón, y otras con pintura amable y casi rosácea. El pincel suele ser buido e informado y, en ocasiones, llega a emplear materiales inéditos u originales: Torcuato Fernández Miranda, Eugenio Montes, Ernesto Giménez Caballero, Adolfo Muñoz Alonso. Los políticos democristianos resultan habitualmente malparados por la pluma del conocido periodista: Joaquín Ruiz Giménez, Fernando Álvarez de Miranda, Javier Ruipérez, Javier Tusell, Íñigo Cavero–, a cuyo haz hay que añadir, a tales efectos, el antiguo falangista Adolfo Suárez, aunque en éste quizás la caracterización sea más agridulce que aceda. Casi ditirámbica es, por el contrario, la del antiguo maestro del retratista –Muñoz Alonso– y la de otro «viejo profesor» de sus días universitarios: Enrique Tierno Galván, si bien las loanzas al último estén más entreveradas de reservas y distingos; así como son también muy laudatorias y admirativas las de Camilo José Cela, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Rafael Sánchez Mazas. En general, las páginas consagradas a describir a los escritores son más benévolas y generosas que las dedicadas a los hombres públicos, con la peraltada excepción de las atañentes a un intelectual-político, Jorge Semprún Maura, que perfilan un retrato enteramente *au noir*. El desprecio por la cronología es notable: 1942-3, referéndum de la Ley de Sucesión (p. 42); Martín Artajo, sustituto de Serrano Suñer (p. 95); el conde de Aranda, ministro de Carlos III (p. 111), etc.

**J. M. Cuenca Toribio**

**Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración**, *Alfredo Aracil, Cátedra, Madrid, 1999, 405 pp.*

La reproducción de la naturaleza por medio de aparatos mecánicos miméticos ha sido una preocupación ancestral de los hombres. Acotando el tiempo de su investigación, el músico e historiador Aracil explora

la parábola que va del humanismo a las Luces, pasando por el barroco. No sólo se detiene en los autómatas que imitan a los seres humanos, sino que examina, en la misma cuerda, animales, vegetales, paisajes, jardines, grutas, composiciones mitológicas, espejos ustorios, armarios de prodigios, colecciones de rarezas, parques iniciáticos, ingenios musicales y demás maquinaciones que los artistas y técnicos de distintos siglos construyeron intentando apoderarse de la inmediata e inasible naturaleza.

En el humanismo, Aracil destaca la búsqueda de un ideal perfeccionista antropológico, el Hombre por excelencia; en el barroco, la exaltación del capricho y el artificio; en las Luces, la lectura científica y mecanicista del universo. En todos los casos, la creación de una segunda Naturaleza se ha tocado con lo visionario, lo utópico y con concepciones hermetistas, numerológicas y mánticas de la vida cósmica.

El libro puede leerse como una historia colectiva y, a la vez, como un viaje pintoresco por una de las fantasías más densas y obsesivas de la humanidad (Oriente y América precolombina incluidos). La paciencia de Aracil para recolectar y ordenar la torrentera de fuentes literarias y gráficas acredita la solidez de sus investigaciones y el beneficio secundario de disponer de un cúmulo informativo de altísima utilidad.

**El expediente. Una historia personal**, *Timothy Garton Ash, traducción de Antoni Puigròs, Tusquets, Barcelona, 1999, 277 pp.*

Garton Ash (1955) es un periodista e investigador de la historia contemporánea europea, especialmente de la alemana. Estuvo recogiendo materiales para sus libros en la antigua Alemania Oriental, rozó el servicio secreto británico, publicó varias obras de su especialidad, actuó de corresponsal y mereció ser expulsado por el gobierno entonces comunista.

Caído el dichoso muro berlinés, volvió a los lugares de un pasado ahora remoto, visitó los archivos de la Stasi (ejemplarmente mostrados por los alemanes, en un caso de excepción histórica) y se enteró de que había sido vigilado, espiado y denunciado, incluso por gente cercana y de trato amistoso. Se vio nuevamente con muchos de ellos y entrevistó a ex-policías secretos, de modo que pudo reconstruir el *modus operandi* de aquel aparato que reunía a 170.000 colaboradores no oficiales (uno por cada 25 habitantes). Los expedientes eran gigantescos. Por ejemplo: el del cantante de protesta Wolf Biermann sumó 40.000 folios. Denuncias de familiares íntimos, de agentes contra agentes, de novios, novias y amantes, entretejen una comidilla que deja pálida a cualquier novela de espionaje. Ash

pone a un lado las amargas sorpresas y resulta ameno; por ello supera a los esforzados inventores de ficticias tramas secretas, tal vez porque los profesionales ya las habían desbordado.

Comparado con el espionaje británico, el otro presenta semejanzas de familia, aunque con matices éticos a favor del primero, que no secuestraba ni extorsionaba a sus sujetos. Otras democracias, como la alemana y la norteamericana, han tenido menos escrúpulos. La diferencia esencial señalada por Ash, es política: en una democracia, el servicio secreto es un poder dentro del Poder; en una dictadura, es todo el Poder. Y en estos matices cabe ejercer un juicio de valoración, que es la conclusión, de nuevo política, del libro.

**El origen de los dioses**, *Christian Jacq, traducción de José Ramón Monreal y Laura Robecchi, Martínez Roca, Barcelona, 1999, 251 pp.*

Hace más de cuatro mil años, fueron grabados en ciertas pirámides egipcias unos jeroglíficos (palabras de los dioses o bastones sagrados, según se prefiera) que contienen lo que hoy podemos llamar filosofía del antiguo Egipto. La pirámide, imagen del vértice luminoso al que se llega por medio del conocimiento, era también una tumba, sobre la cual se asentaba este saber inmortal. Si el tiempo es muerte, desaparición, la verdadera vida está fuera del tiempo, en la altura estelar donde moran las almas de los justos. Entre tanto, en la tierra, la existencia se produce y se destruye en una mutación permanente.

Jacq, investigador sumergido en la dificultad de poner en francés moderno las figuraciones filosóficas de los antiguos egipcios, sostiene que la divinidad no era para ellos algo creíble, sino la experiencia y el conocimiento de los dioses. Su imagen terrena era esa síntesis cósmica hecha persona, ese ser alquímico llamado Faraón, el principio creador, a la vez ser y no ser. En él se concilian los contrarios en el elemento ígneo, que todo lo transforma en sustancia homogénea.

A pesar de haber surgido en una sociedad jerárquica y estrictamente organizada, este pensamiento es fraternal y exalta la hermandad del hombre y la naturaleza, lo terrenal y lo celestial. Su población divina comprendía dioses y diosas en cantidades equivalentes. Estas y otras peculiaridades nos lo vuelven moderno, acaso porque atañe a cuestiones que los seres humanos rondamos sin acabar de resolverlas, de disolverlas. Al menos así nos lo presenta Jacq, hombre de ayer y de hoy, o del hoy en el ayer, como cuadra serlo a todo historiador.

**Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas**, *Chamfort, traducción de Antonio Martínez Sarrión, epílogo de Albert Camus, Península, Barcelona, 1999, 301 pp.*

Sébastien Roch Nicolas, que se firmaba Chamfort (1740-1794), dejó algunos volúmenes de fragmentos, entre reflexiones, escenas revolucionarias, correspondencia, chismes ingeniosos y retratos al paso. Más que un ordenado escritor de la Ilustración, fue un moralista del barroco, escéptico e indulgente, impregnado de senequismo como para percibir lo demoníaco de la vida moral en sociedad y compensarlo con la utópica conformidad de cada quien consigo mismo.

Es significativo que Chamfort, formado en la racionalidad desconfiada del Antiguo Régimen, haya atravesado los años del Terror con la consiguiente sospecha de que nada en la historia valía la pena, si se lo contemplaba filosóficamente. Tan no valía la pena que la única reacción sabia resultaba ser (y lo resulta: la historia no desmaya) una indulgente sonrisa.

Por su apego al fragmento y su distanciamiento del mundo, Chamfort anuncia a los románticos. De hecho, muere en los umbrales del romanticismo. Por su preocupación ética, se remite a los moralistas del barroco. De tal manera, queda siempre un poco a trasmano de su época, henchida de fe en la razón y de delirio jacobino. Es tardío y precoz, pero siempre un poco excéntrico. Tal vez por ello armonice con este otro fin de siglo, con la elegante displicencia ante los eventos temporales que componen cierta zona de lo postmoderno.

Con la habitual seguridad y nitidez que pone en estas tareas, Martínez Sarrión traduce y contribuye a actualizar a Chamfort. Camus, por su parte, observa que la lógica de una máxima es su reversibilidad, ya que se construye invirtiendo en su segunda mitad lo sostenido en la primera. Con lo que pensar a la Chamfort es poner al pensamiento ante su secreto espejo, la palabra.

**Fin de siglo. Figuras y mitos**, *Hans Hinterhäuser, traducción de María Teresa Martínez, Taurus, Madrid, 1999, 185 pp.*

A fines del Ochocientos, Huysmans razonaba que los fines de siglo suelen parecerse y que cada cien años se observa el mismo fenómeno cíclico: una reacción contra el materialismo conduce a un neomisticismo vacilante y turbio. Sin aceptar la dureza mecánica de esta hipótesis, Hinterhäuser, sin embargo, admite que este fin de siglo recuerda al huysmaniano, así como Huysmans recordaba el final esoterista y mágico del Siglo de las Luces.

Con generosa acumulación de ejemplos –que ¡al fin! incluyen también fuentes hispánicas– el autor apunta un cuadro imaginario apocalíptico en el cual nace una necesidad de redención que clama por un salvador. Éste, en el caso del *fin de siècle* por antonomasia, es el arte, cuyo sesgo religioso proviene del romanticismo y atraviesa el equívoco mundo místico-erótico del prerrafaelismo.

Paralelamente, se desarrollan modelos humanos extremadamente excepcionales, como el superhombre y el dandy, y polarizaciones también muy marcadas de la figura femenina, mujer frágil o mujer fatal, ambas cargadas con un intenso toque religioso, el culto de la carne mortal y el culto del alma inmortal, que se sintetizan en la subjetividad masculina.

En ambos fines de siglo hay un aparente triunfo del modelo democrático de sociedad, pero el emergente es un ansia de salvación que afecta a unos pocos, a una secreta nobleza del espíritu y los nervios, donde se entremezclan el don, la excepción y la locura. La estetización de la vida, tan cara a ciertos aspectos del fascismo, es anunciada en uno y vivida como secuela en otro.

Las voces recogidas por Hinterhäuser, aunque con una retórica museal y de un heroísmo enclenque, nos proponen tareas actuales: liquidar una época condenada y rescatar a los elegidos capaces de iniciar los nuevos tiempos.

**Identidades asesinas**, *Amin Maalouf, traducción de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1999, 197 pp.*

Nacido en el Líbano y habitante de Francia, escritor libanés que escribe en francés, melquita de religión, hijo de católica y protestante, con una abuela egipcia casada con un maronita (que era librepensador, liberal y tal vez masón), árabe pero cristiano, Maalouf está autorizado para plantearse una reflexión sobre la identidad al margen de las filosofías identitarias al uso.

La identidad, para él, es algo individual y no colectivo, evolutivo y no fijo. No es lo que hace parecidos a los individuos sino, al contrario, lo que los hace distintos, sin dejar de ser individuos humanos.

A partir de allí, se pregunta por el auge que, en sentido contrario, tienen los movimientos religiosos en el mundo actual, siendo que la religión ha sido, por excelencia, la manera de fijar identidades gregarias, excluyentes de todo lo heterogéneo: identidades «asesinas» como el traductor prefiere trasladar del francés *meurtrières*. Las respuestas generales son dos: la globalización y la mundialización, que ponen en peligro las peculiaridades; y la decadencia y caída de las ideologías totalizadoras como el nazismo y el comunismo, que eran religiones encubiertas.

Maalouf no es contrario a las religiones, pero ve un obstáculo en las iglesias para que los individuos se acepten como tales, es decir distin-

tos, mestizos, inestablemente iguales a sí mismos y divergentes de sí mismos. La movilidad del mundo actual nos ha convertido a todos en minoritarios y migrantes, en extranjeros tanto para el país de recepción como para el mismo país de origen. Si admitiéramos esta doble condición, la tolerancia estaría servida. Pero, en muchos casos, normalmente dramáticos y sangrientos, ocurre lo contrario: la minoría migratoria es tratada como el enemigo a destruir o, al menos, a neutralizar.

Con lenguaje sencillo y harta sensatez, Maalouf clama por una suerte de fórmula convivencial: menos identidad y más sociedad.

**Esclavitud y sociedad en Roma**, *Keith Bradley, traducción de Fina Marfá, Península, Barcelona, 1999, 244 pp.*

Esclavo es una palabra peyorativa y hemos de evitar el anacronismo de mantenerla como tal si queremos entrar en la llamada historia antigua. Bradley, especialista inglés en el tema, insiste en desbrozar algunos tópicos: los esclavos romanos eran muy distintos entre sí, no constituían una clase ni compartían una misma mentalidad; los filósofos estoicos pusieron en duda la legitimidad natural de la esclavitud; el cristianismo, a pesar de Nietzsche y seguidores, no mejoró la situación de los esclavos en Roma, sino al contrario, pues consideró que la esclavitud era un castigo al pecado y lo importante no era sufrir en este mundo sino alcanzar la beatitud en el otro.

Para acreditar sus puntos de vista, Bradley acude a todo tipo de documentos, jurídicos, literarios y científicos (historia natural y política), lo cual hace ameno y fluido el relato de este aspecto de la vida romana, conectado con todos los demás en el periodo central de su imperialismo (dos siglos antes y dos siglos después de Cristo).

Los efectos de la investigación resultan matizados y a veces ambiguos, como el estatuto mismo del esclavo romano, pues había esclavos influyentes, cultos, bien vestidos, bien comidos y alojados en casas confortables, en tanto otros eran tratados como animales de carga y poco más. Abusos sexuales, torturas, malos tratos y demás sevicias también eran legítimas, aunque no todos los patronos eran igualmente implacables con sus esclavos. Por otra parte, la inseguridad ante la sublevación y el temor a la reacción incontrolable jugaban su papel en la relación establecida.

Debieron pasar siglos para que la esclavitud se considerara ilegítima en el derecho comparado. Libros como éste nos proponen una enésima perplejidad: ¿cómo es posible que civilizaciones capaces de producir una cultura en gran medida actual, estén tan distantes de nosotros en aspectos concretos de su vida cotidiana?

**B. M.**

# El fondo de la maleta

*Alfred Hitchcock (1899-1980)*

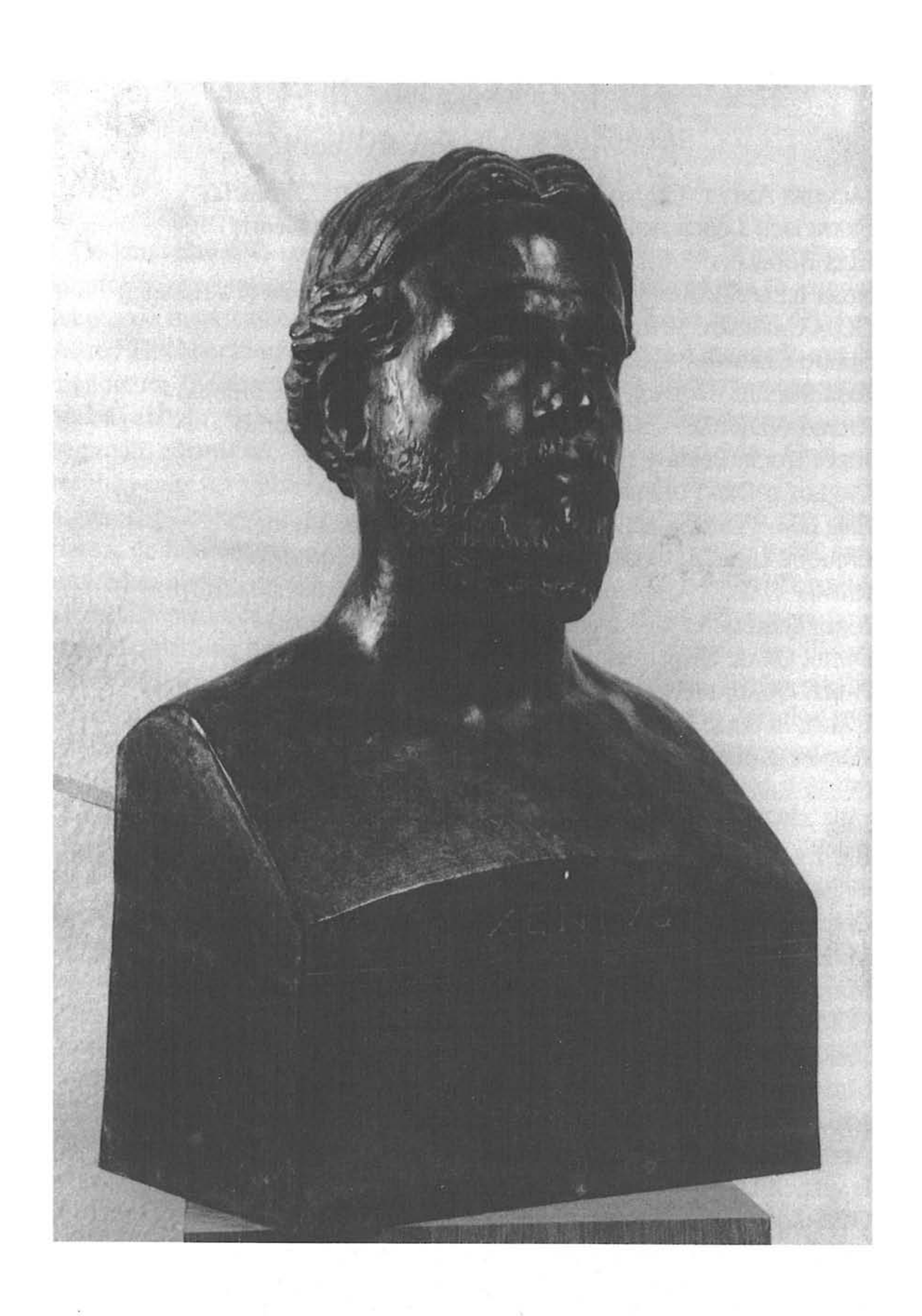
Un tema obsesivo parece recorrer la primorosa telaraña de tensiones y juegos de manos que es la obra de Alfred Hitchcock: un hombre se ve metido en la identidad de otro y acaba siendo devorado por esa segunda identidad, extraña, que resulta ser la suya propia. Es lo que algunos psicólogos llaman experiencia de lo siniestro, esa extrañeza u otredad que se revela como propiedad y mismidad. Las palabras son feas, pero no hay otras.

Así, los jóvenes turistas de *La dama se desvanece* se convierten en investigadores policiales y luchadores antifascistas; Robert Cummings, en *Saboteador*, es transformado en un prófugo de la justicia que ha de replicarse en justiciero solitario; el frívolo y ligón Cary Grant de *Con la muerte en los talones* también ha de cambiar bruscamente de profesión; algo similar a lo que padece el desprevido Robert Donat de *Treinta y nueve escalones*, caído en la maraña de una banda de espías que lo «traduce» en improvisado agente del contraespionaje, más o menos lo que le ocurre a James Stewart en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* y a Joel Mac Crea en *Corresponsal extranjero*.

Hitchcock se preocupó tras esta verdad elemental: nuestro ser proviene de los otros, somos el resultado de su mirada, la viva superficie sobre la cual resbala su deseo. Nuestras identidades tienen mucho de azaroso. Pudimos ser los que somos o cualquier otra cosa, sin necesidad alguna que nos determinase. El propio Hitchcock solía abandonar su sillón de director y hacer de «extra» en sus películas, convirtiéndose en un ente ficticio, en un personaje más de la trama. Seguramente, al volver a casa, entre whisky y whisky, repetiría las preguntas del caso: ¿quién eres? ¿quién soy?

## Colaboradores

JACQUES ANCET: Crítico y ensayista francés (Villaz, Francia)
FRANCISCO JAVIER ARIAS SANTOS: Crítico español (Madrid)
LUIS BODELÓN: Crítico español (Madrid)
ROSA ILEANA BOUDET: Historiadora y ensayista cubana (La Habana)
OLGA CABRERA: Historiadora cubana (Madrid)
MARIO CAMPAÑA: Escritor ecuatoriano (Barcelona)
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español (Córdoba)
RICARDO DESSAU: Crítico y periodista argentino (Madrid)
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford)
CARLOS D'ORS FÜHRER: Escritor español (Madrid)
EMILIANO FERNÁNDEZ: Crítico y ensayista español (Gijón)
ENRIQUE GARCÍA: Crítico y ensayista español (Gijón)
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Crítico y ensayista español (Madrid)
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Barcelona)
DUNIA GRAS: Hispanoamericanista española (Barcelona)
PABLO GUADARRAMA: Historiador y ensayista cubano (Las Villas)
ISABEL IBARRA: Historiadora cubana (Madrid)
ZDENEK KOURIM: Hispanista checo (Gidy, Francia)
CÉSAR LEANTE: Narrador y ensayista cubano (Madrid)
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid)
BARTOMEU MELIÁ: Antropólogo e historiador español (Asunción, Paraguay)
CARLOS JAVIER MORALES: Poeta y crítico español (Logroño)
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica y ensayista española (Tenerife)
MANUEL DE PAZ SÁNCHEZ: Historiador español (Tenerife)
GONZALO ROJAS: Poeta chileno (Chillán, Chile)
JOSÉ MARÍA RIDAO: Poeta y diplomático español (Madrid)
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica española (Madrid)
JORGE SCHWARTZ: Ensayista y crítico argentino (Sao Paulo, Brasil)
AGUSTÍN SEGUÍ: Crítico e historiador argentino (Saarbrücken)
ISABEL SOLER: Crítica española (Barcelona)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid)



José Clará: *Xenius* (1910)

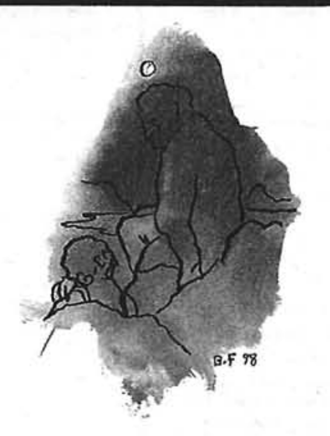
Boletín

# INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 32 - 33

Juan Ramón Jiménez • Juan Marichal • José García Velasco
Francisco Javier Laporta • José Lasaga • Alfredo Rodríguez Quiroga
Manuel Salguero • María Luisa Sánchez Mejía
Francisco J. Falero Folgoso • Juan Antonio García Fraile • Rudolf Martins

*Director*
Juan Marichal




España: 900 ptas.
Extranjero: 1.600 ptas.

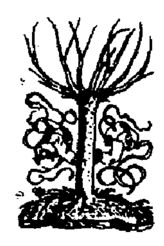
Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de





**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS**

# Arbor

**AGOSTO 1993**

*José María Osés Gorraiz:* Las ideas políticas de Joseph de Maistre.

*Francisco Mora Teruel:* Neurociencia y humanismo en Laín Entralgo: Algunas notas y reflexiones.

*Manuel García Velarde:* Sobre la enseñanza de la Ciencia: Algunos problemas y posibles soluciones.

*José Pérez Adán:* Cuestiones medioambientales para una ecología social.

*Juan Carlos G.ª Bermejo:* Cuando no es seguro que un acontecimiento sea más probable que otro.

*Ana González Marcos y José A. Martín Pereda:* Análisis comparativo de la teoría del Caos en Electrónica, Fotónica, Cardiología y Psiquiatría: algunas consideraciones sobre su interacción.

**SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993**

*Enric Trillas:* Presentación.

*Miguel Delgado, José Luis Verdegay, María Amparo Vila:* Breve Historia de la Lógica Fuzzy.

*Llorenç Valverde:* L. A. Zadeh: Del control analítico al control borroso.

*Josep-María Terricabras:* ¿Una nueva perspectiva en Lógica?

*Alejandro Sobrino:* El análisis lógico de la vaguedad.

*Enric Trillas:* Los subconjuntos borrosos y la Lógica Fuzzy.

*Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila:* Decisión en ambiente Fuzzy.

*Claudi Alsina:* Matemáticas y vaguedad.

*Joan Jacas:* Igualdades borrosas.

*Ramón López de Mántaras Badía:* Sistemas expertos borrosos.

*Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila:* Software y bases de datos difusos.

*Julio Gutiérrez Ríos:* Procesadores de información borrosa.

*María Teresa de Pedro Lucio y Ricardo García Rosa:* Aplicaciones industriales de controladores borrosos realizados en el Instituto de Automática Industrial del CSIC.

*Joseba Quevedo:* Aplicaciones de la Lógica borrosa en un laboratorio de automática.

**NOVIEMBRE 1993**

*Ernesto Sábato:* Un recuerdo para el Man.

*Mario Bunge:* Recuerdo de Jorge Sábato en Campera.

*Mario Albornoz y Jesús Sebastián:* Jorge Sábato revisitado: «Del triángulo a las redes».

*Jorge Sábato y Natalio Botana:* La ciencia y la tecnología en el desarrollo futuro en América Latina.

*Carlos A. Martínez Vidal:* Sábato en el pensamiento sobre el desarrollo científico-tecnológico latinoamericano.

*Héctor Ciapuscio:* Jorge Sábato, una pasión nacional.


**DIRECTOR**

*Miguel Angel Quintanilla*

**DIRECTOR ADJUNTO**

*José M. Sánchez Ron*

**REDACCION**

*Vitruvio, 8 - 28006 MADRID*
*Teléf. (91) 561 66 51*

**SUSCRIPCIONES**

*Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.*

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33





ciencia pensamiento y cultura

“El Ciervo nació para que el cristianismo español pudiera vivir dignamente en el mundo”. **Pedro Laín Entralgo**

“Una aportación singular, generosa, plural a la cultura española”.
**Ignasi Riera**

“Una revista cultural atenta a lo cristiano desde el punto de vista de un creyente no fundamentalista”.
**José Mª Díez-Alegría**

“Ha sabido promover un estilo peculiar. Dialogante y crítico, pero nunca ofensivo”.
**Àngel Castiñeira**








# Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

## Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

| TÍTULO | P.V.P. | P.V.P. + IVA |
|---|---|---|
| **7. RAÚL PREBISCH**<br>Edición de **Francisco Alburquerque**<br>1989. 164 páginas. Rústica | 1.100 | 1.166 |
| **8. MANUEL UGARTE**<br>Edición de **Nieves Pinillos**<br>1989. 160 páginas. Rústica | 1.100 | 1.166 |
| **9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA**<br>Edición de **Margarita Meneans Bornemann**<br>Prólogo de **Juan Maestre**<br>1990. 120 páginas. Rústica | 1.900 | 2.014 |
| **10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN**<br>Edición de **Juan José Tamayo**<br>1990. 129 páginas. Rústica | 2.400 | 2.544 |
| **11. EL PENSAMIENTO PERONISTA**<br>Edición de **Aníbal Iturrieta**<br>1990. 224 páginas. Rústica | 3.200 | 3.392 |
| **12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS**<br>Edición de **Ángel López Cantos**<br>1990. 184 páginas. Rústica | 2.200 | 2.332 |
| **13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO**<br>Edición de **Victoria Galvani**<br>1990. 181 páginas. Rústica | | |

**Edita:**

**AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL**

**Ediciones Cultura Hispánica**

**Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID**

**Tel. 91 583 83 08**

# LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Boletín de suscripción

Don ..........................................................................................................................................

con residencia en ......................................................................................................................

calle de ........................................................................................, núm. ........... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..................................................

a partir del número ......................................., cuyo importe de ...................................... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

...................................... de ...................................... de 199 ......

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección ..............................................................................

..........................................................................................................................................

## Precios de suscripción

| | | *Pesetas* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) ........................................ | 8.500 | |
| | Ejemplar suelto .................................................... | 800 | |
| | | *Correo ordinario $ USA* | *Correo aéreo $ USA* |
| **Europa** | Un año ................................................................ | 100 | 140 |
| | Ejemplar suelto .................................................... | 9 | 12 |
| **Iberoamérica** | Un año ................................................................ | 90 | 150 |
| | Ejemplar suelto .................................................... | 8,5 | 14 |
| **USA** | Un año ................................................................ | 100 | 170 |
| | Ejemplar suelto .................................................... | 9 | 15 |
| **Asia** | Un año ................................................................ | 105 | 200 |
| | Ejemplar suelto .................................................... | 9,5 | 16 |

***Pedidos y correspondencia:***

**Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

**Instituto de Cooperación Iberoamericana**

**Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria**

**28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96**

**Próximamente:**

## Dossiers sobre:

*Diseño español contemporáneo*
*Literatura en lengua gallega*
*Arquitectura española de hoy*
*William Blake*
*Gonzalo Torrente Ballester*
*Juan Benet*




AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL




800 Pts.